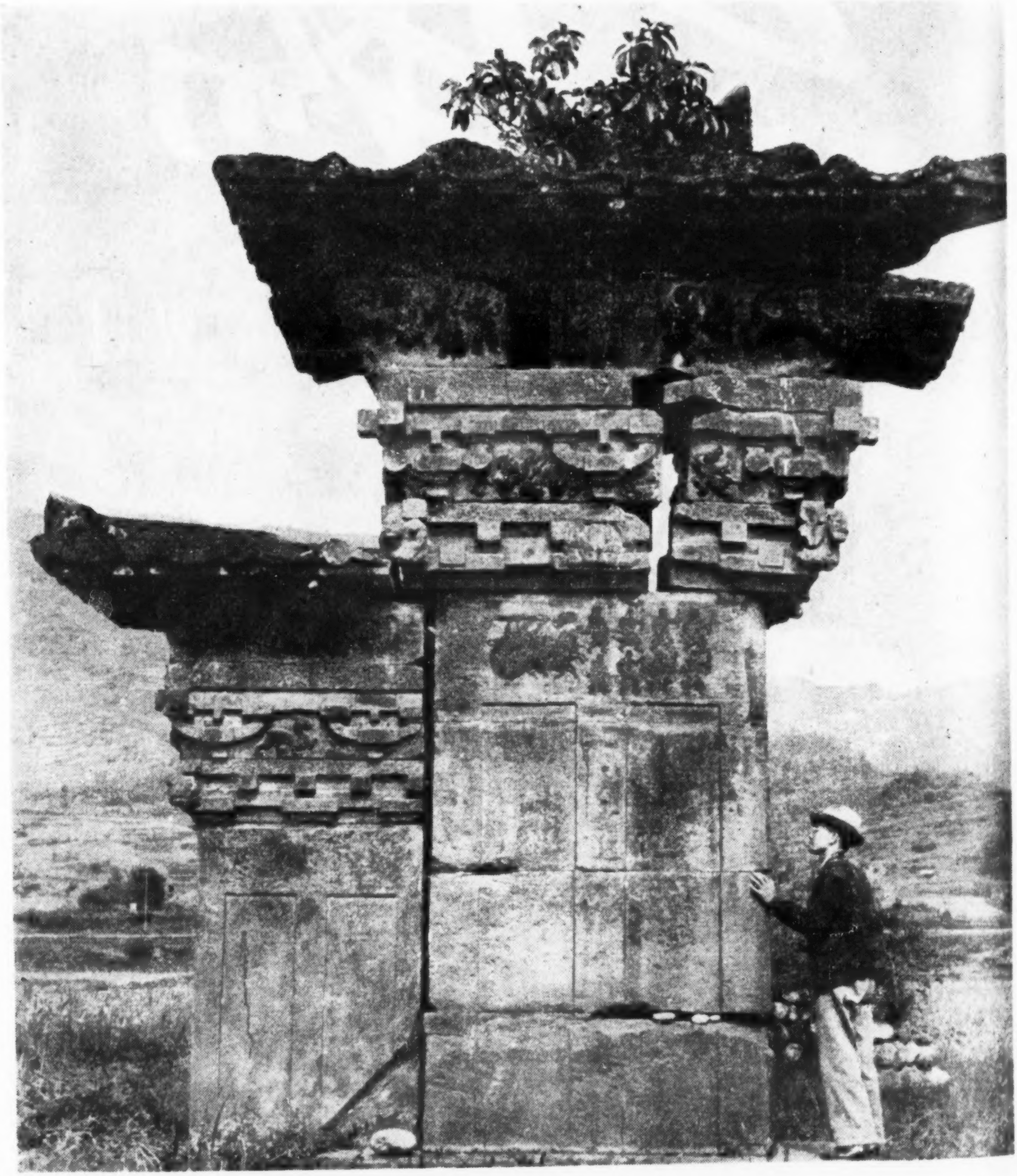
文物

WEN WU

一九六一年　第十二期

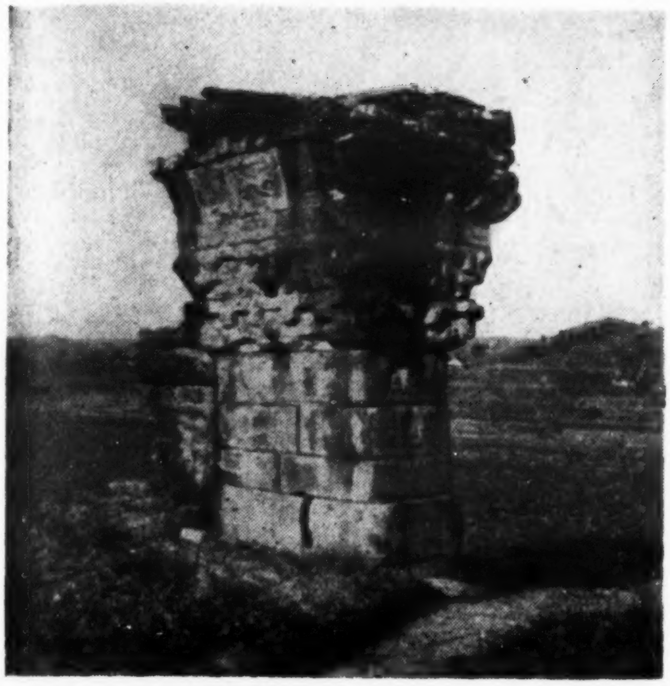
(文見9頁)



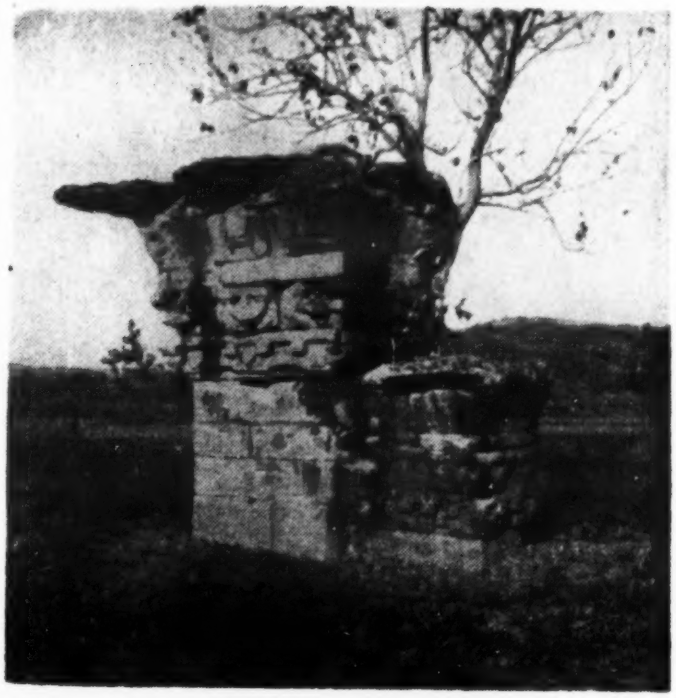
雅安高頤闕闕身建筑彫刻

汉代的石阙

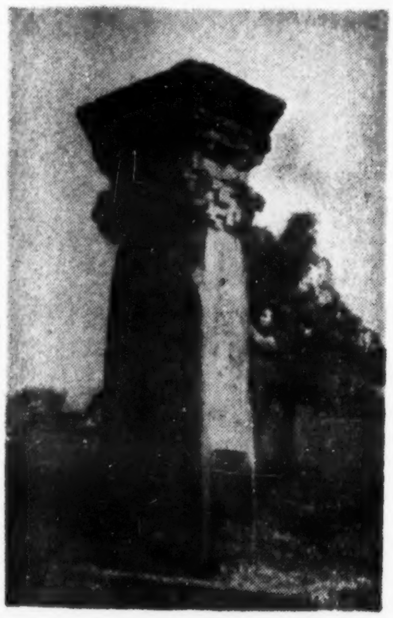
(文見9頁)



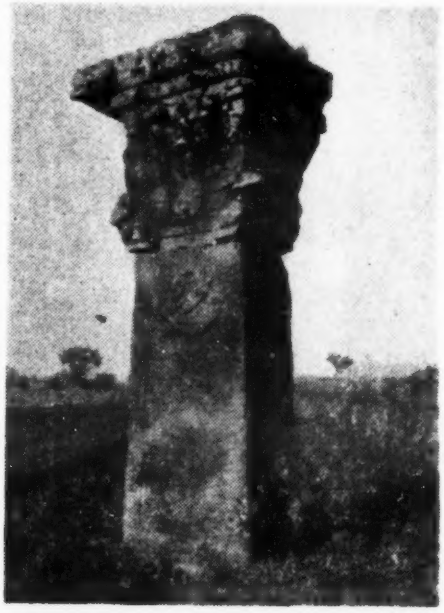
1. 綿阳平阳府君闕北闕



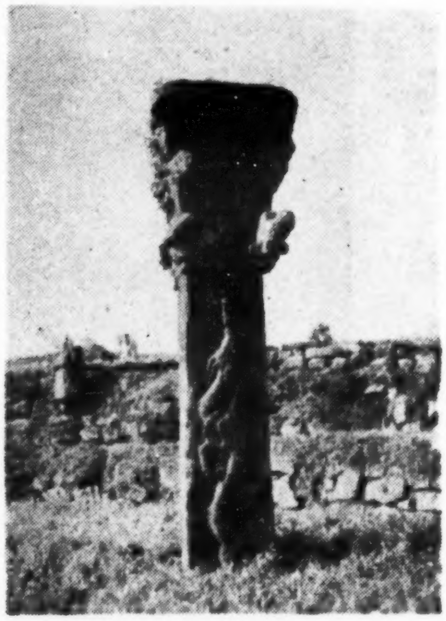
2. 綿阳平阳府君闕南闕



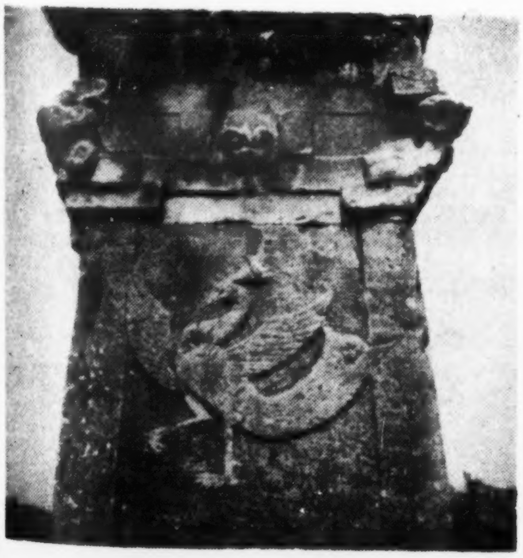
3. 渠县赵家村无銘闕



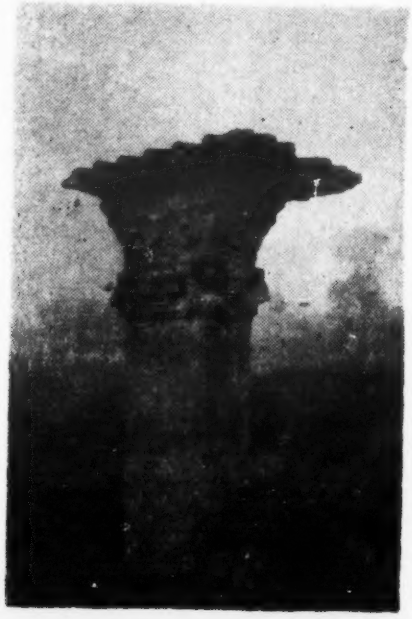
4. 渠县赵家村东无銘闕



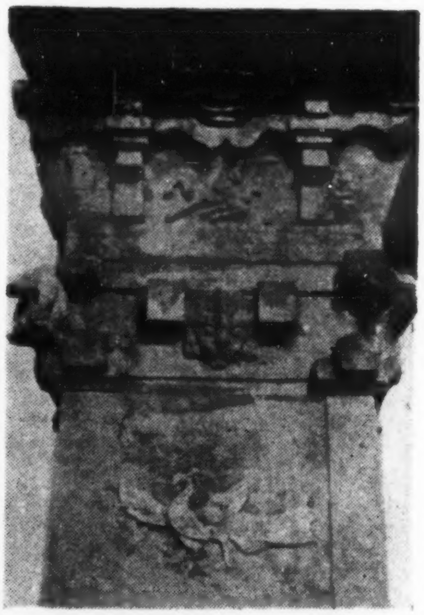
5. 渠县赵家村东无銘闕側面



6. 渠县赵家村东无銘闕闕身正面彫刻



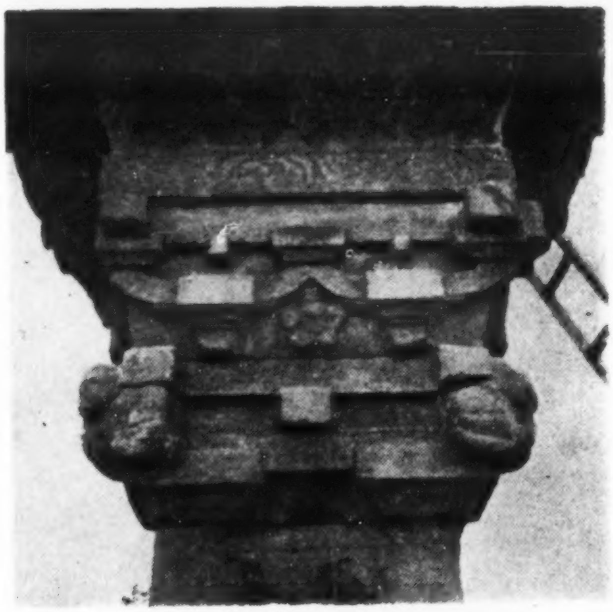
7. 渠县蒲家湾无銘闕



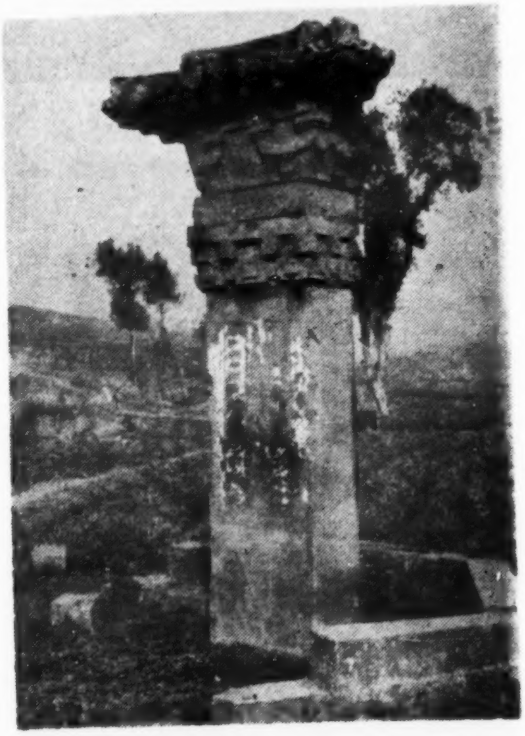
8. 渠县蒲家湾无銘闕正面彫刻

汉代的石阙

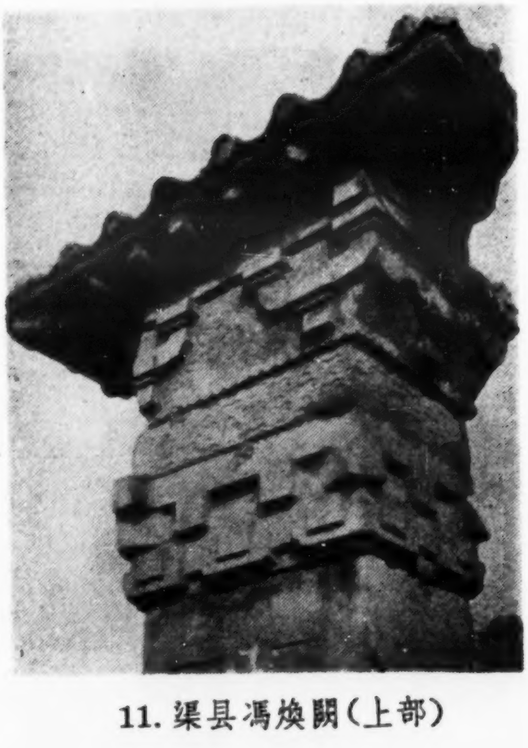
(文見9頁)



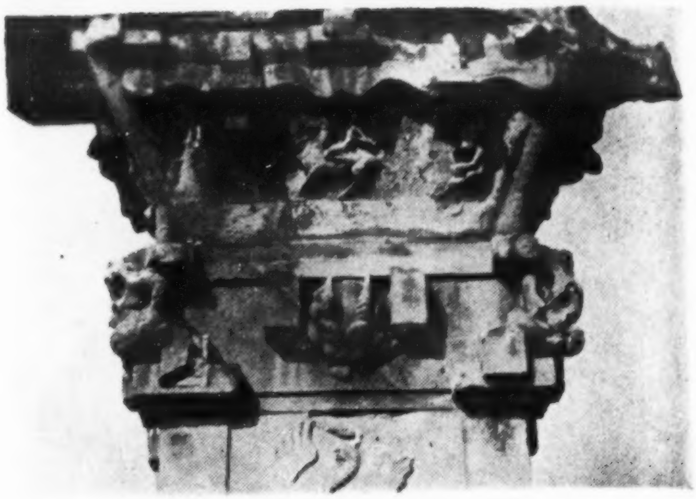
9. 雅安高頤闕子闕側面



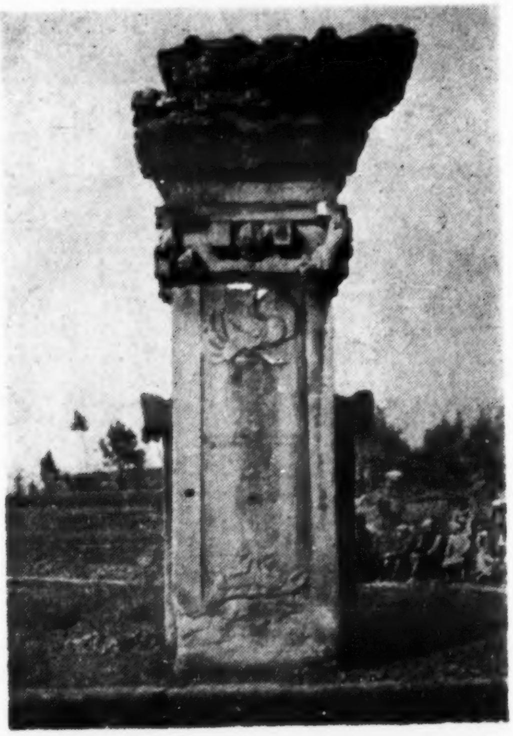
10. 渠县馮煥闕



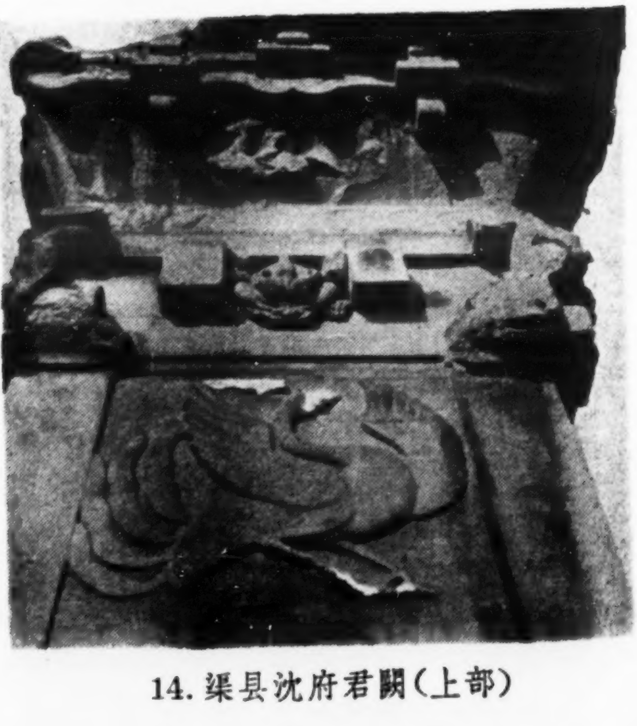
11. 渠县馮煥闕(上部)



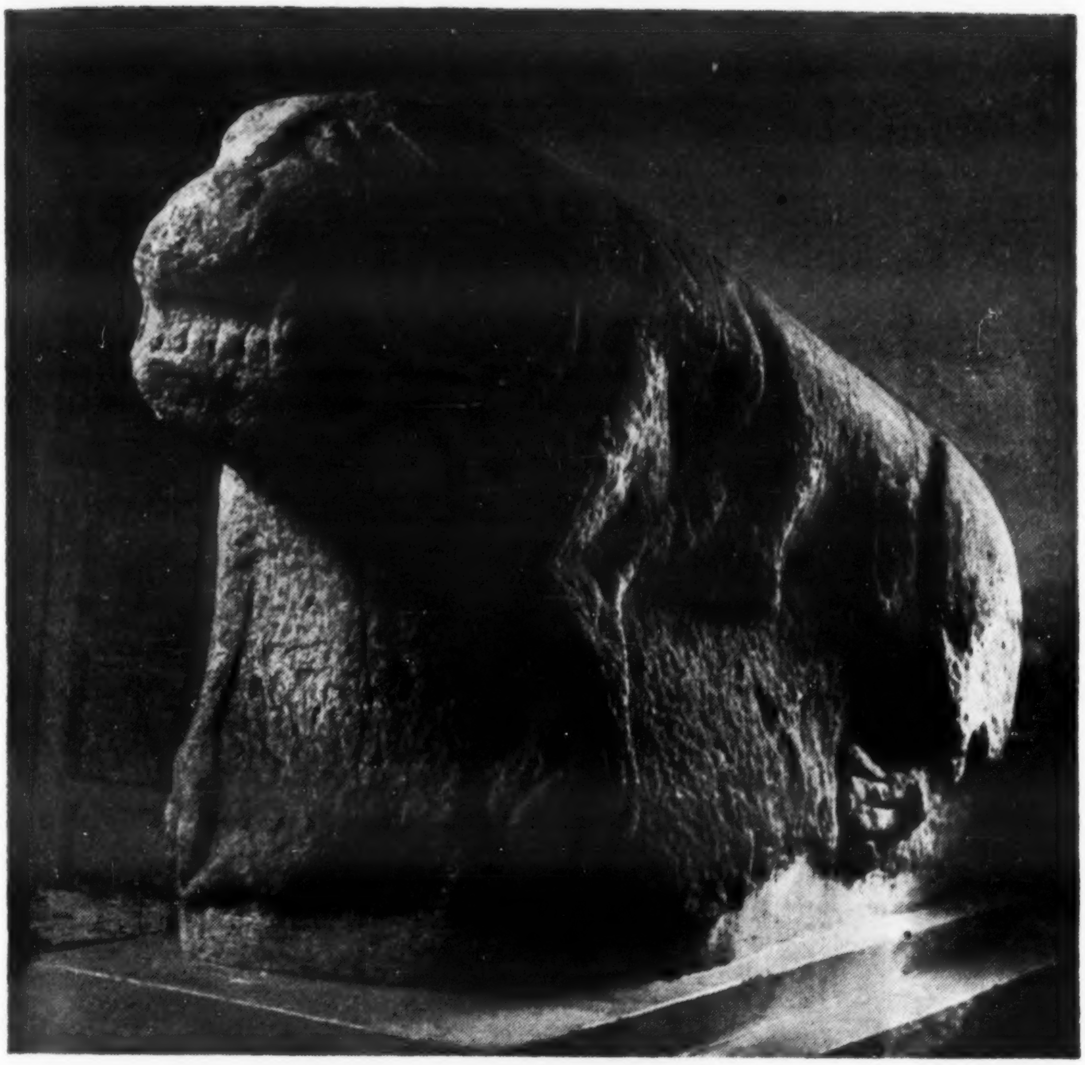
12. 渠县沈府君闕(上部)



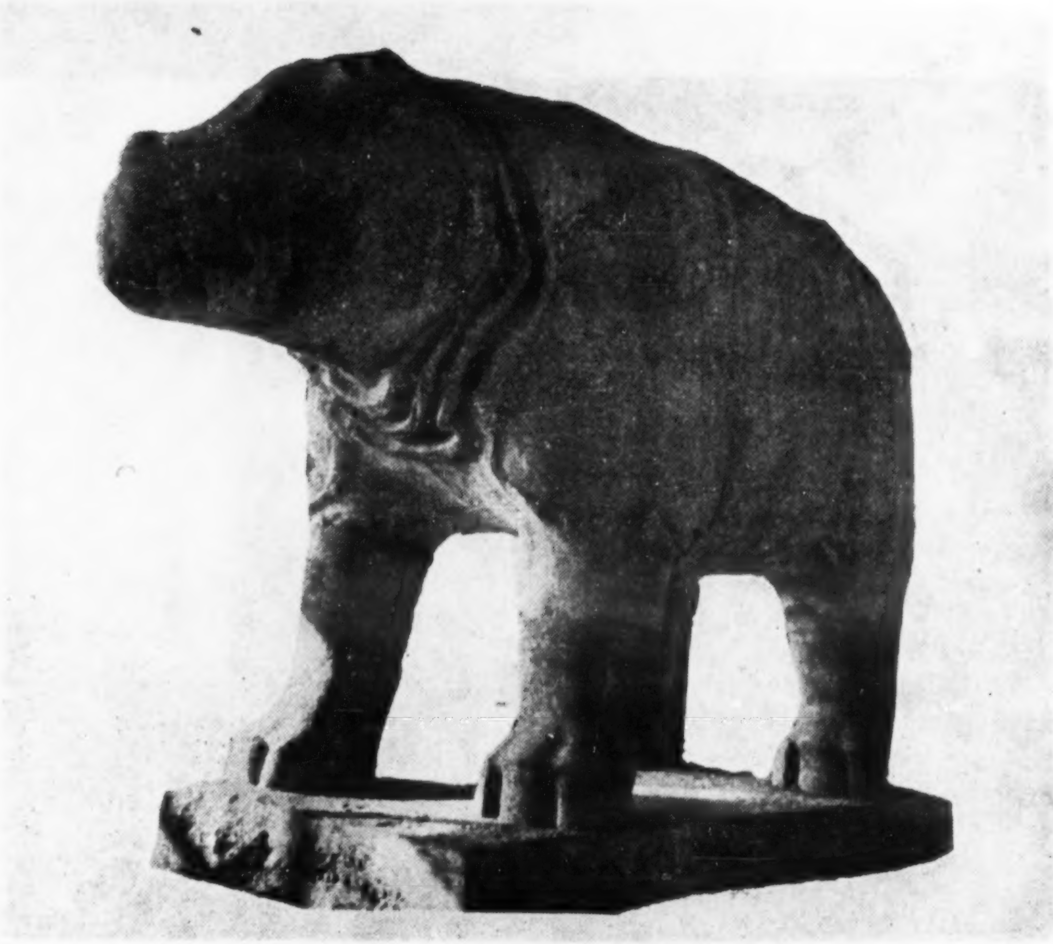
13. 渠县沈府君闕



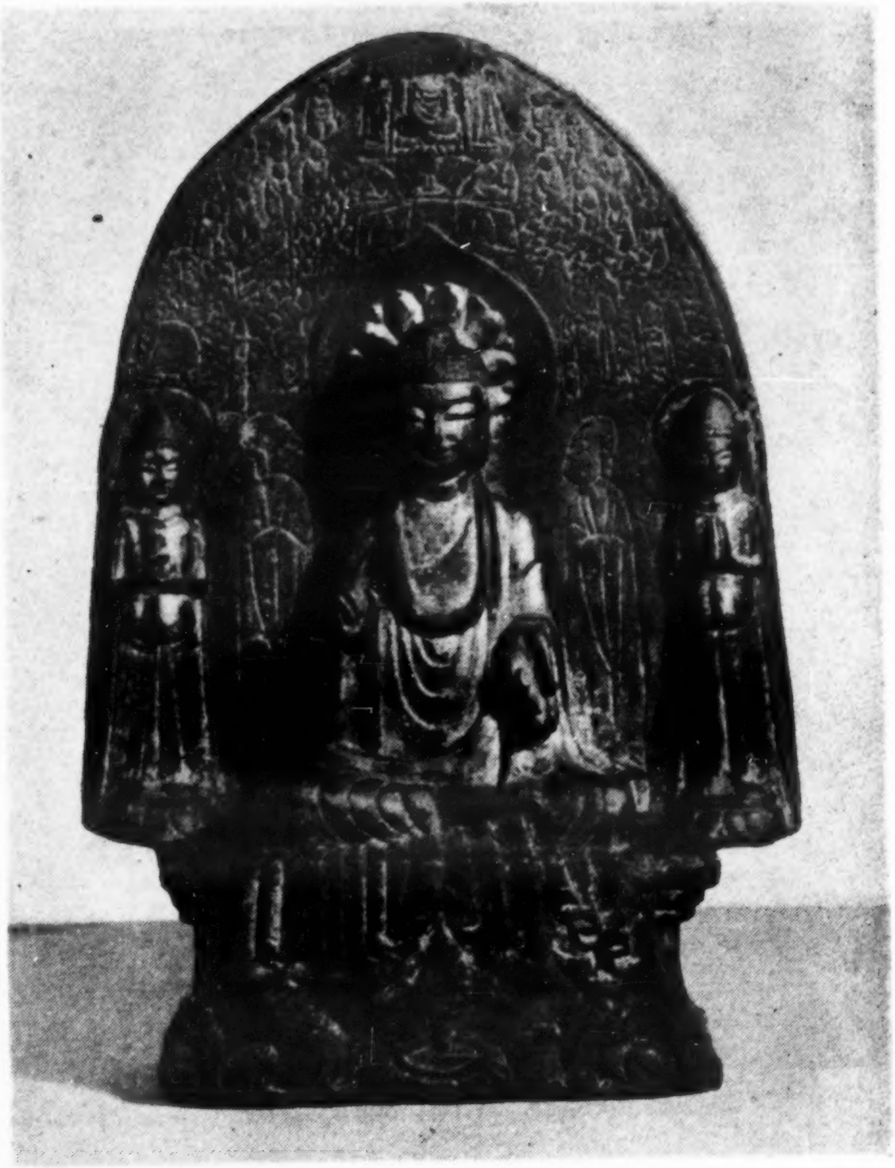
14. 渠县沈府君闕(上部)



安邑县杜村出土的西汉石虎
（文見48頁）

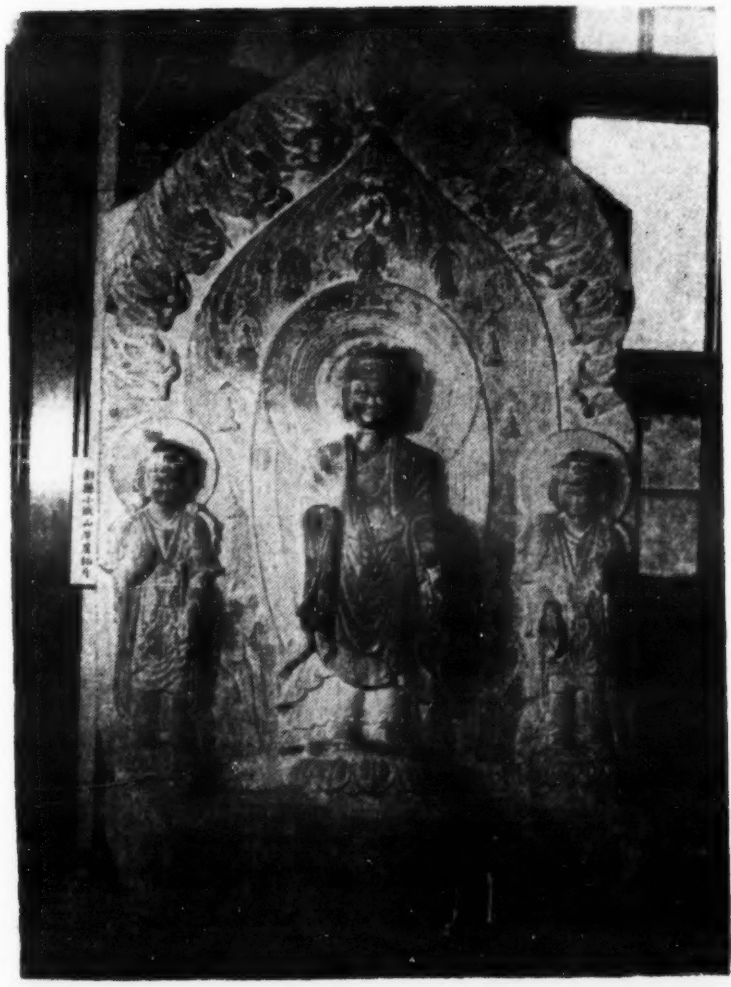


陝西三原县唐高祖献陵前石犀
（文見48頁）



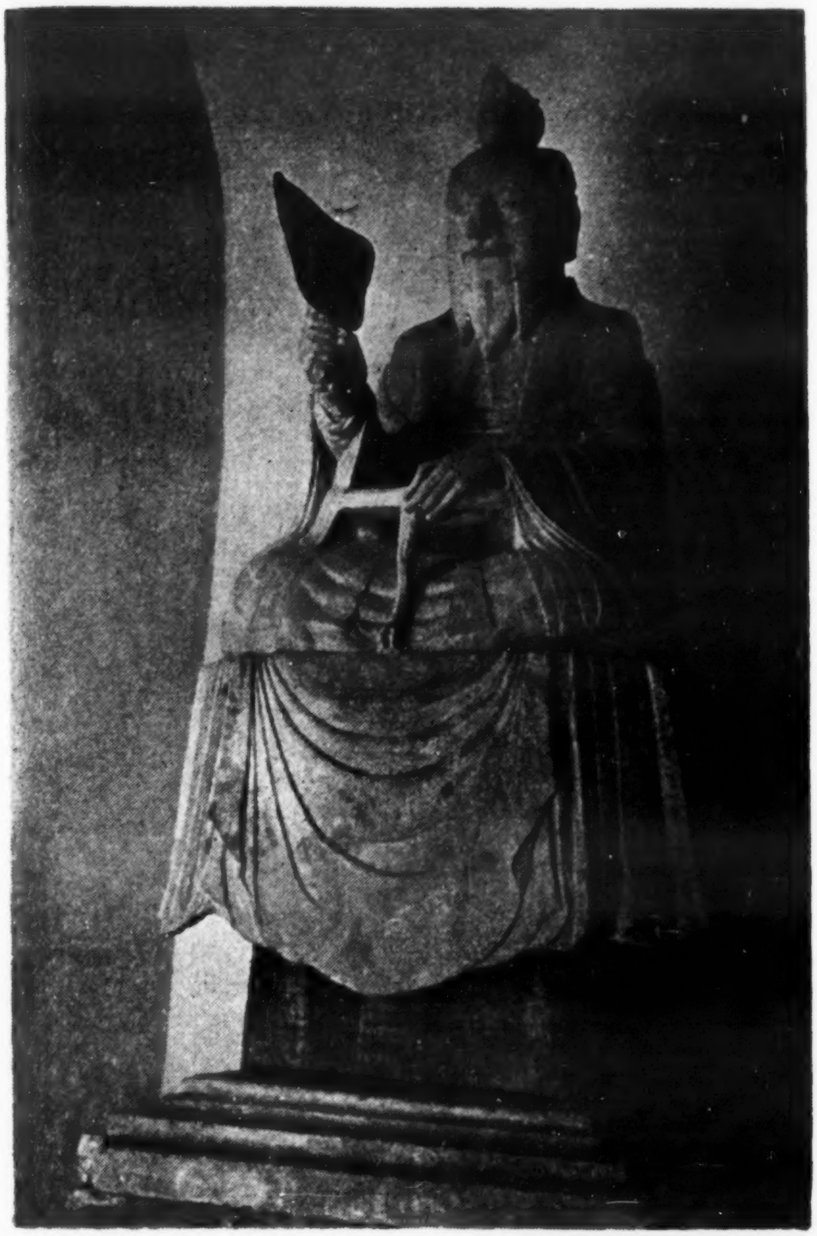
梁中大同元年造釋迦石像

（文見50頁）

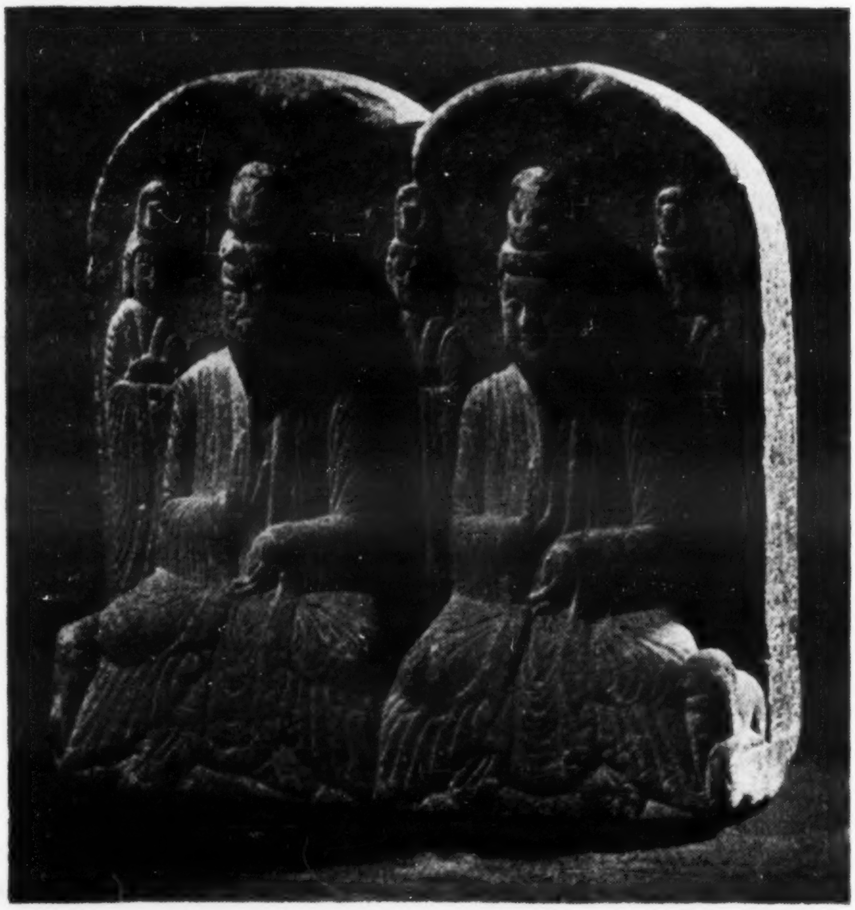


北魏正光六年張宝珠等造像

（文見52頁）



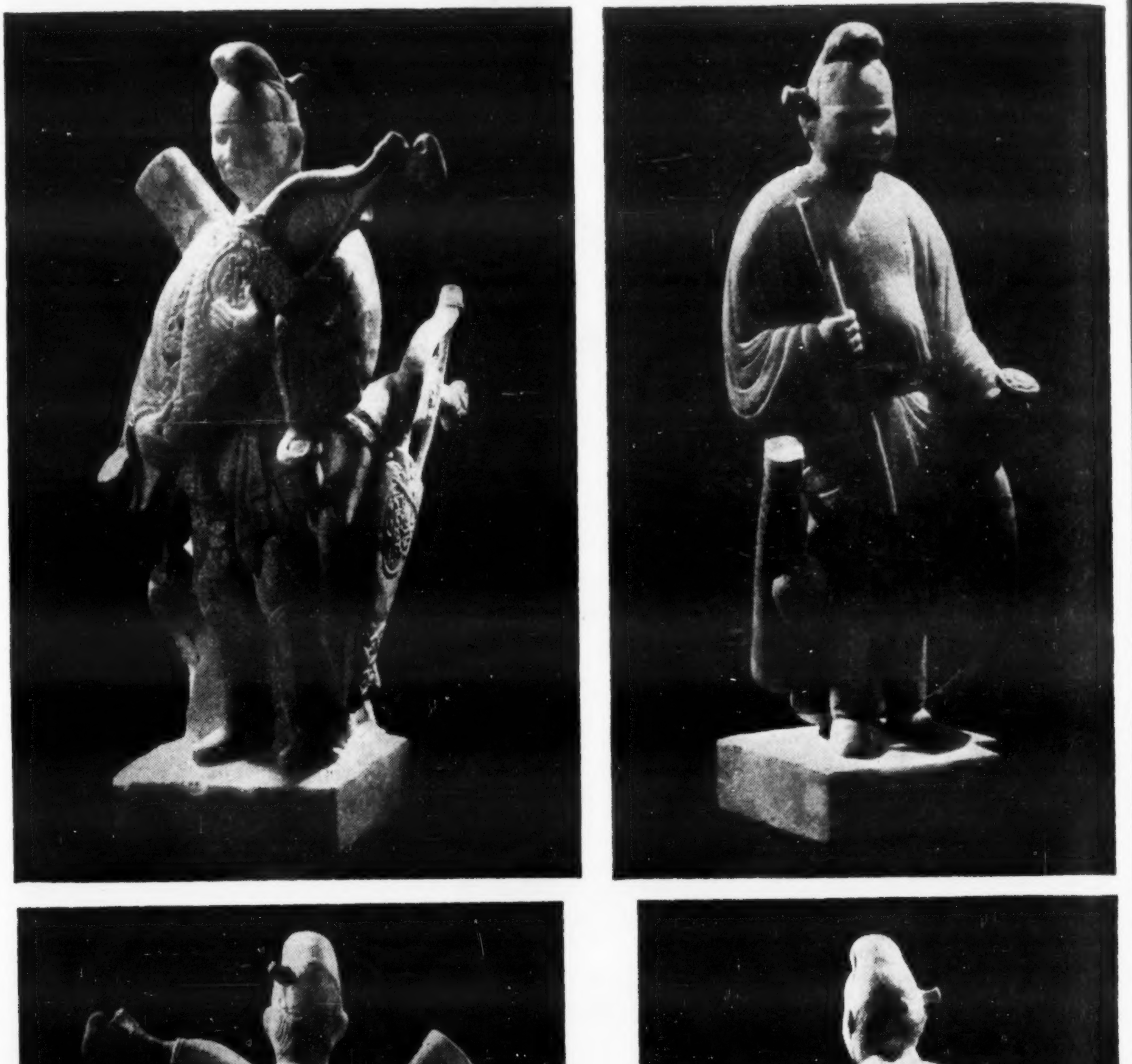
唐开元七年赵思礼造天尊像
（文見56頁）



北朝隆緒元年王阿善造像
（文見54頁）

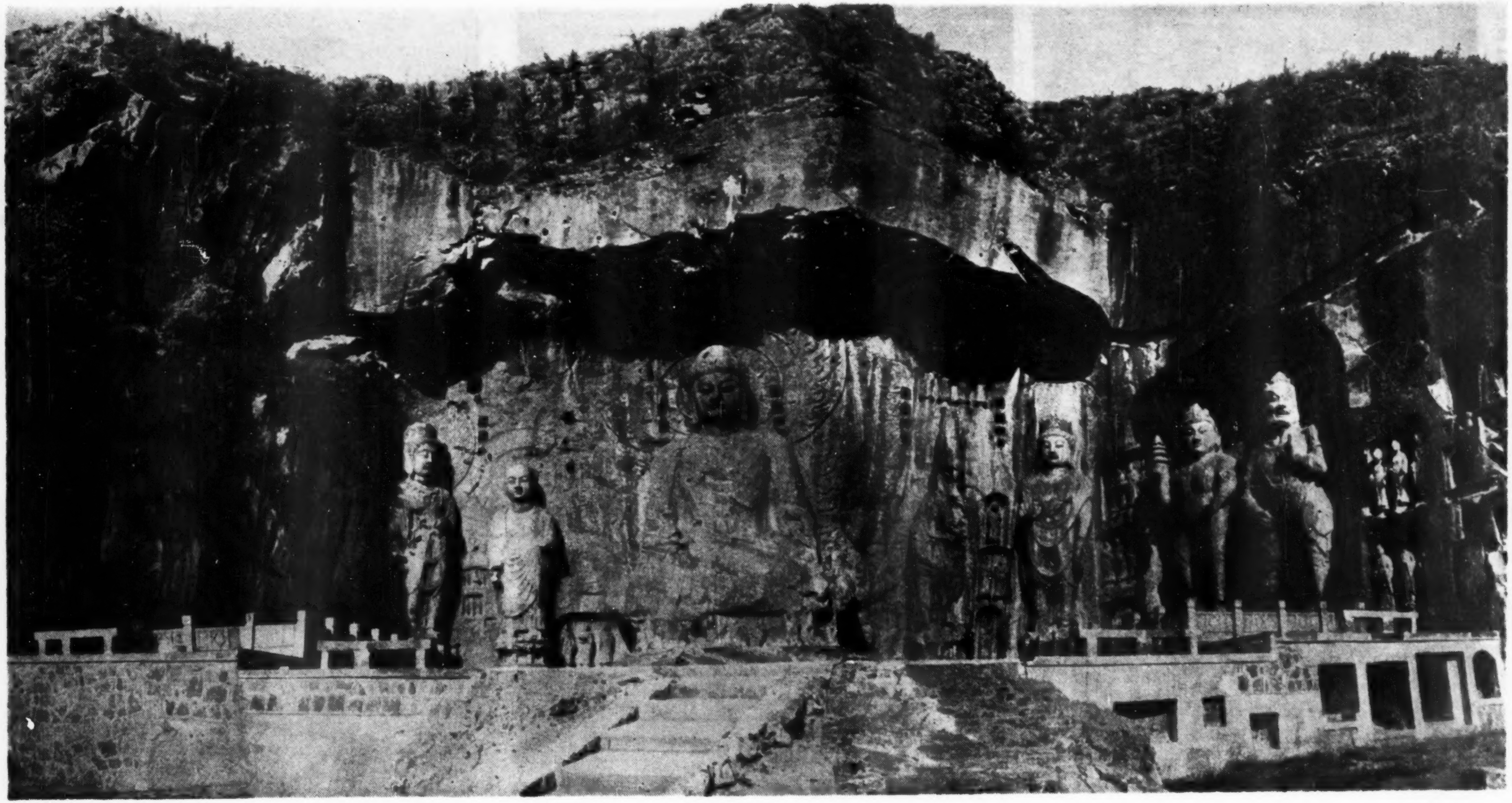
唐杨思勗墓的两件石雕像

(文見69頁)



(上正面，下背面)

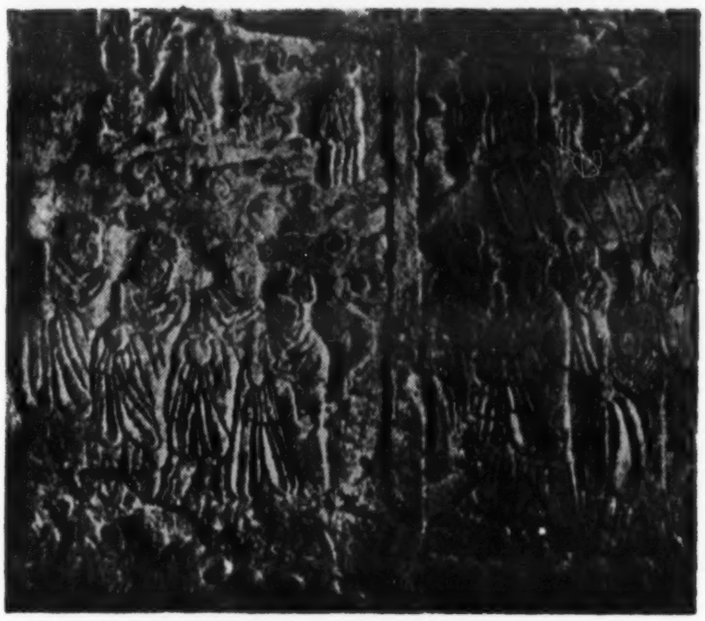
(文見24頁)



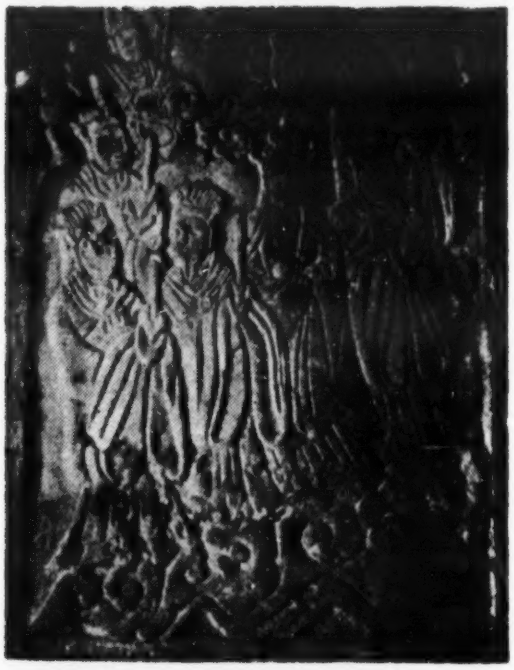
龙門奉先寺全景　唐咸亨三年至上元二年(公元672—675年)

宝巖寺明代石窟

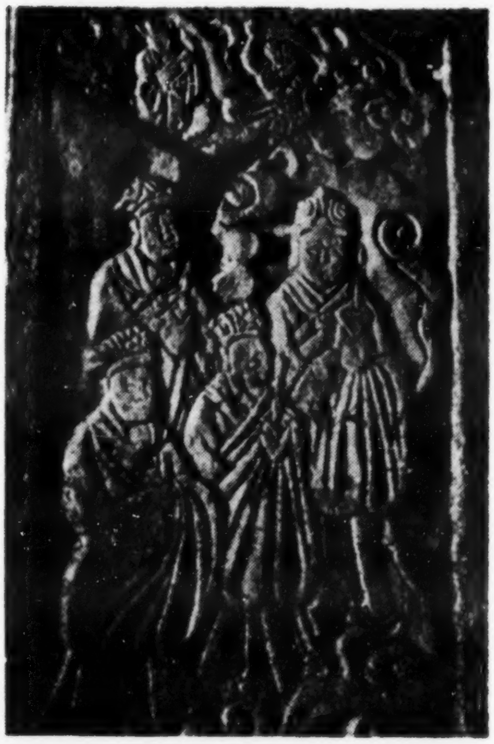
（文見41頁）



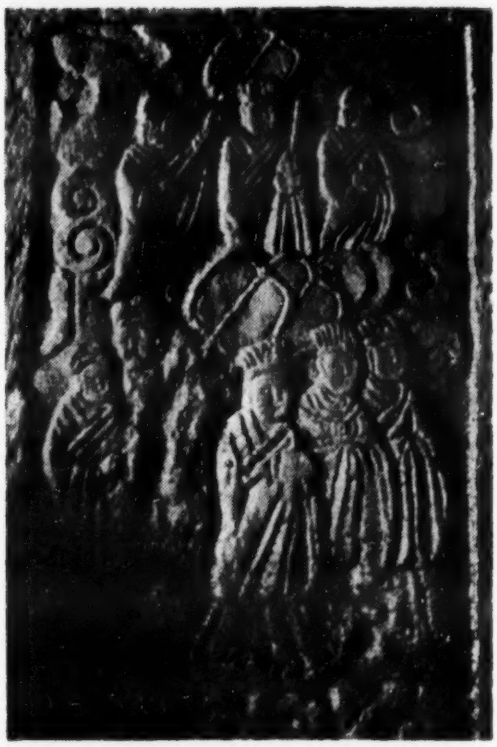
水陆殿北壁浮雕之一



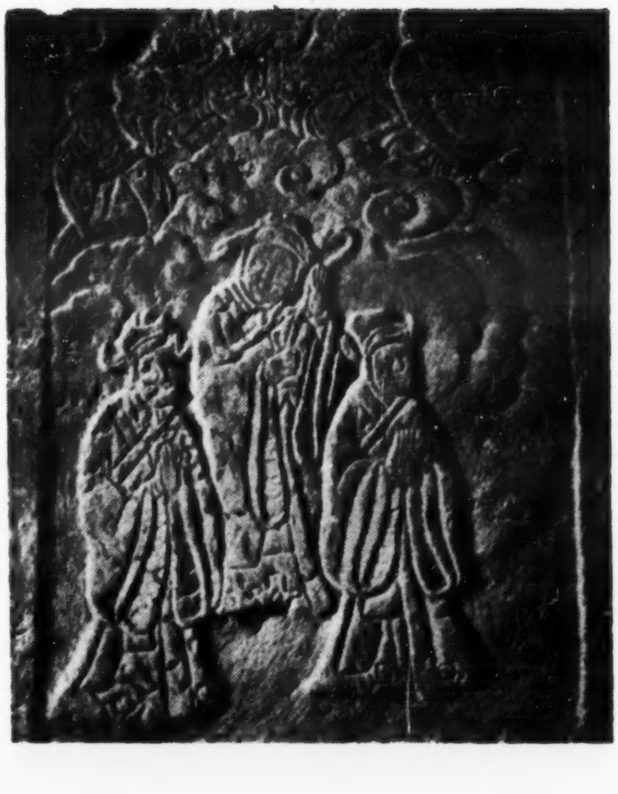
水陆殿北壁浮雕之二



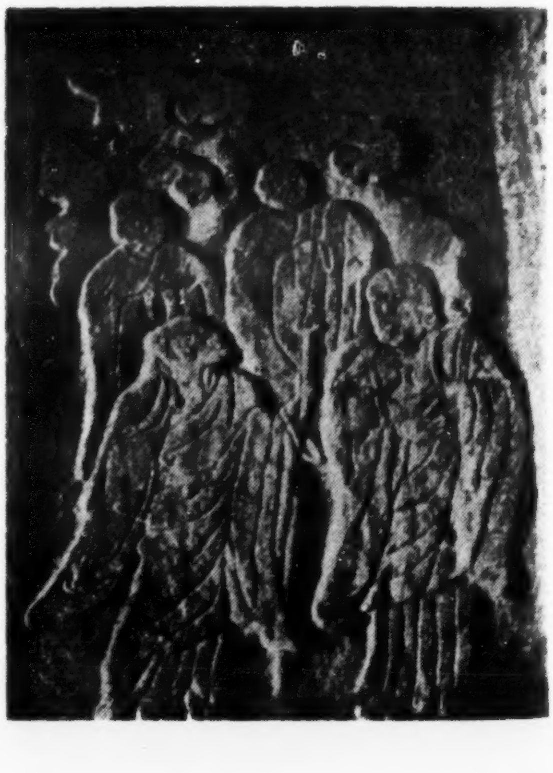
水陆殿北壁浮雕之三



水陆殿北壁浮雕之四



水陆殿北壁浮雕之五



水陆殿北壁浮雕之六

汉 代 的 石 闕

陈 明 达

一

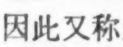
研究中国建筑史，常苦实物不足。汉代以前的建筑，既无实物存在，記載又多簡略，想具体弄清它的形象、結构，是很困难的。

西汉初期营建长安，武帝时营建建章宫，东汉初期营建洛阳，都是历史上极巨大的建筑工程。由記載的描述，可知当时建筑已相当壮丽。許多史籍曾詳細記載两汉宫殿；东汉著名文学家班固所作的两都赋，內容丰富，都提供出了关于当时建筑的詳細記录。

近几年已經开始发掘西汉长安城遺址。以发掘的初步結果与記載相互印证，大大增进了我們对汉代建筑的知識。如再于文献記載、遺址发掘之外，加以若干实物的对照研究，然后再求作出某些汉代建筑的复原图，已不是太难的事了。汉代建筑实物以石闕保存較多而完整；在四川西部的汉代崖墓中有許多碩大的石柱、斗栱，也都是很宝貴的汉代建筑物。还有大量汉代画像及明器中有关建筑的部分，虽然是图画，或像模型似的东西，但是也提供了具体、形象的資料，可以弥补实物的不足。

作者于1936年調查了河南諸闕，1939年又調查了四川諸闕，1941年参加了彭山县崖墓的发掘工作，曾积累了一些資料。现在先将汉闕略作介紹，以供参考。文中所用資料除作者調查的外，四川德阳上庸长闕、忠县丁房闕，是根据四川省文物管理委員会1956年編的“四川文物簡目提要”；山东平邑皇圣卿闕及功曹闕，是根据刘敦楨先生的調查記①。解放后河南、四川的汉闕，都建筑了临时保护的房屋，以致无法摄影，故所用照片均是以前所摄。

已調查过的石闕，共有二十三处，大多是东汉时所建，只有少数几个較晚，但也不会晚于西晋永嘉以后。而保存完整可供詳細参考研究的闕，均可肯定是东汉时所建。这些闕都是当时祠庙或坟墓前的神道闕，所以它們是汉代建筑的实物例证。大多数闕上的雕刻，除了图案裝飾、奇禽異兽、人物故事外，主要的还雕刻出了当时框架結构的各个构件的外形，使我們得以根据它研究汉代建筑的結构。这就为复原某些汉代建筑，提供了最可靠的依据。复原汉代建筑的結果，必然会进一步使我們有可能推溯战国或东周时的建筑面貌。可見闕对于闡明汉代及汉代以前建筑的具体形象，是十分重要的。

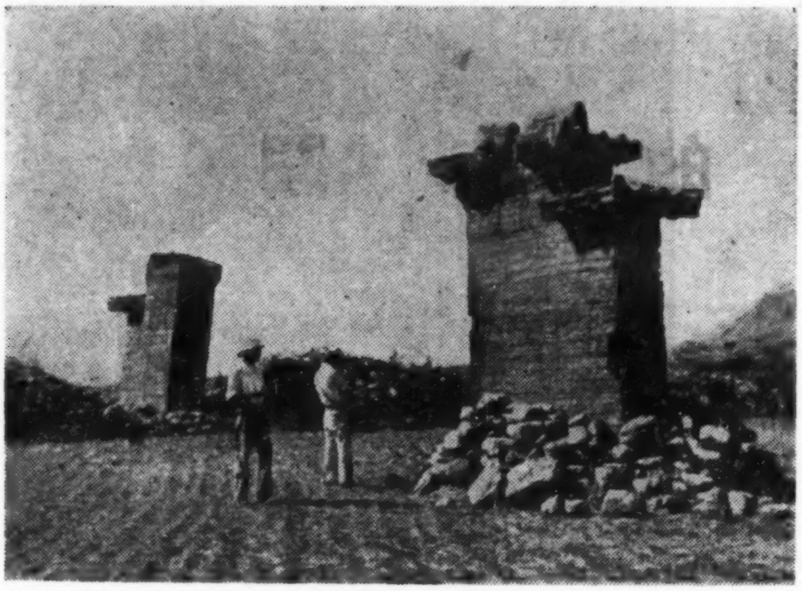
諸闕一般高4至6米，多用石块垒砌而成，上施雕刻。每一处闕都是由完全相同的两部分組成，左右各一半，中間空缺。很像是一个形影壁，从当中劈为两半，分列左右的形状，因此又称为双闕，并按其方位称左或右面的一半为东闕或西闕。有些闕因为年代久远，遺失或損毁了一半，只保存着左边或右边的一半，也被称为单闕。每一闕的內側較高大的部分称为正闕，它的直立的部分称为闕身，闕身下面有基坐、上面有单簷或重簷屋頂。闕的外側較低矮的部分，称为副闕或子闕，它同样地也有闕身、基坐和屋頂三部分。

二

在二十三处闕中，李业、王稚子、上庸长三闕，都只存留着殘損的闕身，实际上較完整的只有二十处。以建立年代論，李业闕建于建武十二年（公元36年）以后不久，但所存闕身殘石，形同碑碣，已不能知其原状。其次是皇圣卿闕建于元和三年（公元86年），功曹闕建于章和元年（公元 87 年），在现在还完整的諸闕中，算是时代最早的了。高頤闕建于建安

---

① 見文物参考資料 1954 年第 5 期 29 頁。



1. 登封少室闕

十四年(公元209年)，在有确切年代可考的諸闕中，是时代最晚的一处。在梓潼、渠县有几个闕，既无銘文，又无确切的記載，就其形制及雕刻風格推测，可能是三国或西晋时所建。因此現存諸闕是公元一世紀初至三世紀末，二百多年中所陆續建造的。所以它們虽有着稍为不同的輪廓、風格，但基本上沒有过于悬殊的差別，可以作为一个时代的作品来研究。各闕概况大致如下：

一、太室闕（封四图版，图2)在河南登封县城东八里中嶽庙前，正在中嶽庙的中軸綫上，距庙門300米，闕后庙前并存有汉代所雕石人一对。登封是汉代时的嵩高县，“武帝置以奉太室山，是为中岳。有太室少室山庙”①。但当时庙在何处，已无从查考。登封县志中曾說后汉安帝时将庙移至現在的中嶽庙南，而由于闕、石人都在現在的庙前中軸綫上，似可証明現在庙址实即东汉时的庙址。

太室闕双闕都很完整，在嵩山三闕中是保存得最好的。西闕南面闕身有篆书题额，殘存“中嶽泰室阳城……”六字；北面刻銘文，中有“元初五年四月阳城□长左馮翊万年呂常始造作此石闕……”句，可以确定它建于公元118年。

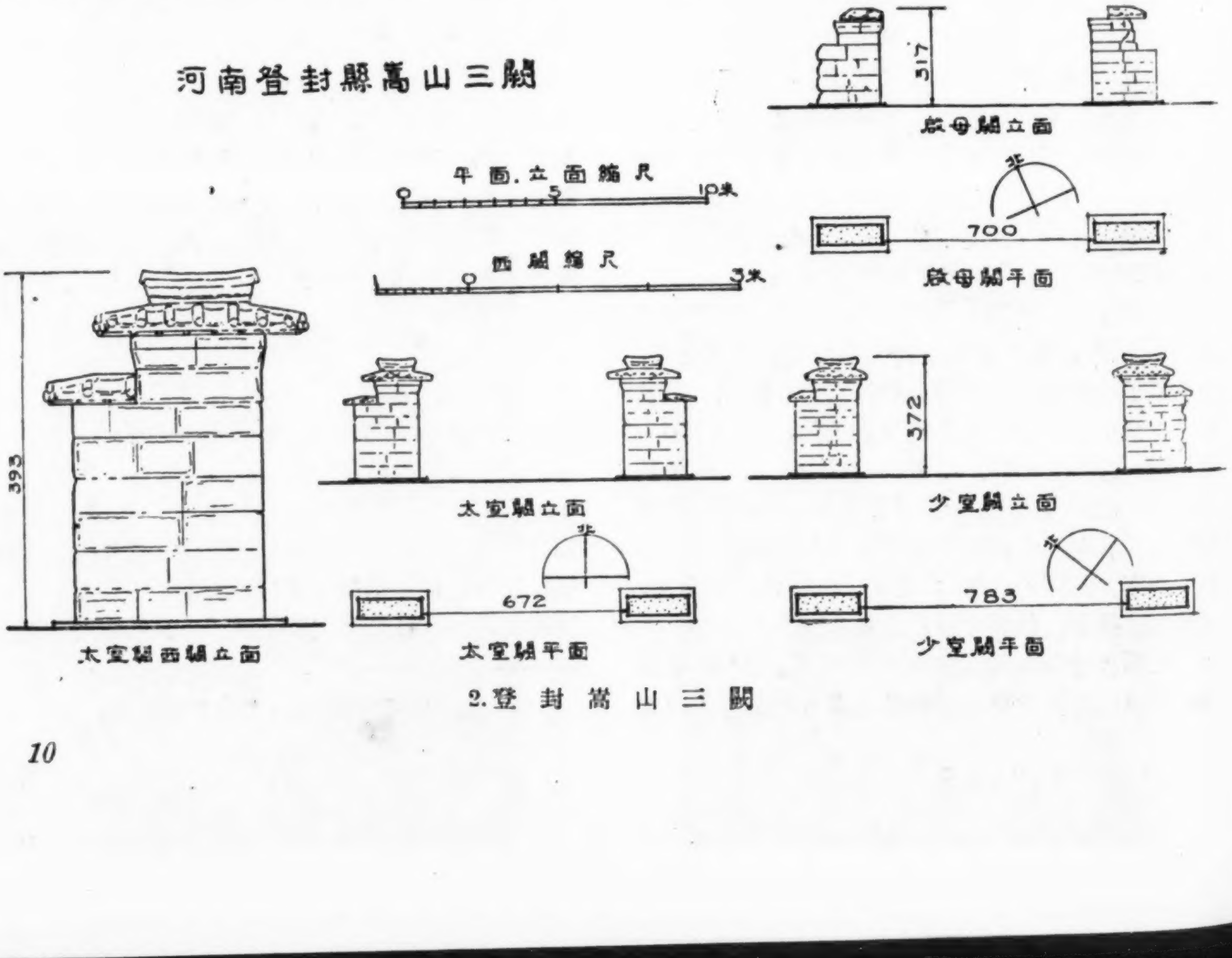
二、少室闕（图1、2）在河南登封县城西十里邢家鋪西二里。据汉书地理志，少室山庙也是武帝时就設立的庙。双闕保存較太室闕略差，闕頂損坏較甚。西闕北面篆书题额为“少室神道之闕”；南面有銘文和题名。东闕北面也有题名，但大部剝蝕，已不可讀。根据著录，在题名中有“五官掾阴林”、“戶曹史夏效”、“戶曹吏張詩”、“将作掾严寿”等人名②。这些题名也見于太室或启母闕，因知此闕建立与太室闕或启母闕約略同时，又汉书地理志同时提到太室和少室山庙，似又可肯定应与太室闕同时所建。

这个闕的形制尺度也与太室闕相近，惟高度略低，所用石块較薄，双闕間距离較大。闕身浮雕有龙、犀、象、犬、蟾、兎、龟、魚，人物、車馬、

---

① 見汉书地理志穎川郡条

② 見金石萃編卷六


河南登封縣嵩山三闕
517
啟母闕立面
平面.立面縮尺
0
5
10米
北
700
啟母闕平面
西闕縮尺
0
1
3米
393
372
太室闕西闕立面
太室闕立面
少室闕立面
北
672
太室闕平面
北
783
少室闕平面

2.登封嵩山三闕

角柢、蹴鞠等，較太室闕生动。

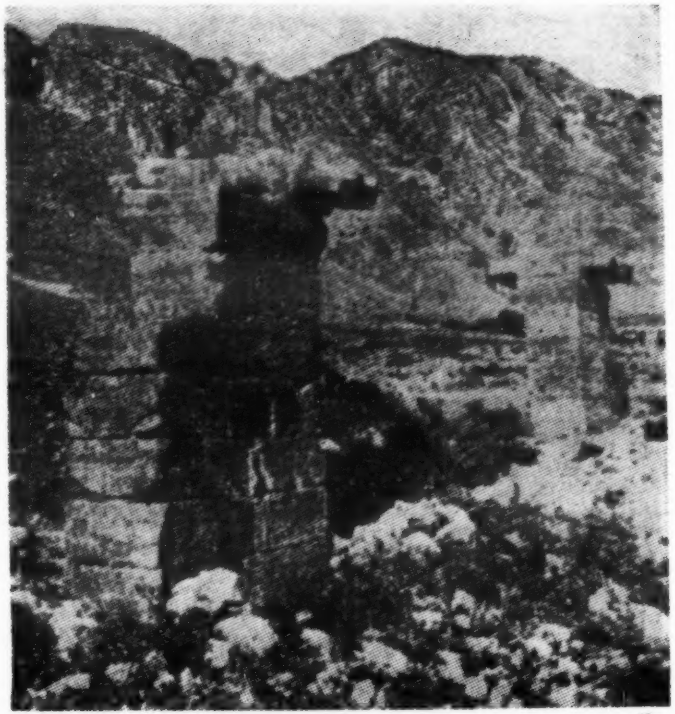
三、启母闕（图2、3、4）在河南登封县城北五里，闕北約半里即为启母石。启母石故事是中国最古老的神話之一，据淮南子："禹治鸿水通轘轅山，化为熊。謂塗山氏曰：欲餉，聞鼓声乃来。禹跳石，誤中鼓，塗山氏往，見禹方作熊，慙而去。至嵩高山下，化为石。方生启，禹曰：归我子。石破北方而启生"①。所以这块石头曾被古代人所重視，汉武帝元封元年"詔曰：朕用事华山，至于中嶽，……見夏后启母石"②，很可能当时也曾建立祠庙。根据闕上銘文，知道这是东汉延光二年（公元123年）潁川太守朱寵等为启母庙所兴治的神道闕。

闕的形式、大小，和太室、少室两闕近似，但保存最差，闕頂大部遺失，子闕闕身也稍有殘缺。題額及銘文刻在西闕的北面及东側面。銘文之外的石块上滿雕人物故事、車馬、树木、蹴鞠、鷺、魚、象及图案紋飾。

四、皇圣卿闕（图5）原在山东平邑县北三里，現已迁至县內。闕总高約2.5米，在諸闕中最为矮小。闕身平面略呈方形，用整块石琢成，四面雕出凹緣将闕身分为五栏，还保留着石块垒砌的意味。每栏內各雕人物、禽兽，西闕正面第四栏內刻銘文，尙存两行："南武阳平邑皇圣卿冢""之大門卿以元和三年"。由此可知闕建于元和三年（公元86年），是皇圣卿墓前的闕。闕在当时也可直称为大門，却是一項很重要的記載。

县志載皇圣卿闕上雕車騎、兵卫、射猎、燕乐諸图，現皆剝蝕不清。因闕身四面都有浮雕花紋，可知此闕原来即是沒有子闕的。

4. 登封启母闕細部



3. 登封启母闕全景

五、功曹闕（图6）原在山东平邑县北三里，皇圣卿闕的西南，現在也迁到城內。东闕不知于何代遺失，現仅存西闕。它的大小高矮大致与皇圣卿闕一样，也是用一块整石琢成。闕身雕刻成为四栏，雕飾也略似皇圣卿闕，第四栏內刻銘記，可讀者有："南武阳功曹卿嗇夫府文学掾平邑□□卿之門卿""章和元年二月十六日"等句，因知此闕建于章和元年（公元87年）。

六、武氏闕（图7）在山东嘉祥县东南三十里武宅山，此处为汉代时武姓的（相傳是殷代武丁的后人）墓地。墓地最前是一对石獅，次即墓闕，再后为石祠（祠早已傾散，所存的石块，即著称于世的武梁祠画像石）。西闕北面刻銘文："建和元年，太岁在丁亥三月庚戌朔，四月癸丑，孝子武始公，弟綏宗、景兴、开明、使石工孟季季弟卯造此闕，直錢十五万，孙宗作师子，直四万……"。可证闕建于建和元年（公元147年）。

闕总高約3.72米，下面基座作复斗形，上为重檐四注頂，但正脊已失去。子闕上原有单檐四注頂，也巳失去。闕身四边用直綫及几何图案組成边飾，边飾之內再分栏布置各种人物、禽兽浮雕。

七、李业闕（图8）在四川梓潼县南門外李节士祠內。殘存闕身一块，高2.5米，寬約1米，其上刻隶书"汉侍御史李公之闕"八字，似为后代增刻。其下方刻道光末年題記，記叙当时知县周树棠发現此闕身及移置祠內的經过。

按李业，梓潼人，"西汉末年举明經，除为郎。新莽时举孝廉方正，不就。公孙述据蜀，业抗拒不从，为述所酖。建武十二年（公元36年）灭述，

---

① 汉书武帝紀顏师古注引淮南子

② 汉书武帝紀

5.平邑皇圣卿闕

旌表其閭”。①故此闕应即建于公元36年，在現存汉闕中年代最早。

八、賈公闕（图9）在四川梓潼县南門外。双闕均存，东西相距17米，風化剝蝕很严重，闕上雕刻已不可辨认，据其大体輪廓推測，应与綿阳平阳府君闕，雅安高頤闕相似。金石苑引宋乾道題字，疑其为賈夜字闕，但咸丰梓潼县志卷三丘墓中記有：“蜀汉邓芝墓，县西南五里有二石闕。芝高阳人，仕蜀为車騎将軍”。所記方位距离，恰与此闕相当，因又疑其为蜀汉邓芝墓闕。

九、楊公闕（图10）在四川梓潼县北門外一里半。現仅殘存单闕，子闕及闕頂亦均失去。闕身上有“蜀故侍中□公之闕”数字，为后人所刻。按它的現存部份推断，也是和高頤闕相似的闕。据咸丰梓潼县志“汉侍中楊休墓，俗傳如是，有石闕十余字，仅一楊字可辨，休字无考……”。但現在連楊字也不可見了。

十、边孝先闕（图12）在四川梓潼县西門外半里，殘存一闕，县志称为边韶闕。按“边韶字孝先，陈留浚义人也，以文学知名，……桓帝时（公元147—167）为临颍侯……后为陈相，卒官……”②，絕无葬于四川的道理。此項記載应有錯誤，但又别无征考，只好暫仍称为边孝先闕。这个闕剝蝕得也很严重，仅可辨认大体輪廓及斗栱等形象，大致与夹江县二楊闕相近，应是东汉末年时所建。

十一、平楊府君闕（頁1图1、2，图11）在四川綿阳县北門外八里仙人桥。双闕均保存完好，仅闕頂殘損，細部雕刻稍受風化。闕东向偏北，两闕間相距26.19米。梁大通、大宝时（公元527—551年），曾鑱去闕身浮雕，雕刻了許多小佛龕，以致闕身原有雕刻及銘文，均不可辨識。据宋娄彦发汉隶字原載此闕椽端刻：“汉平楊府君叔神道”八字。現尙存“汉、平、君”三字，但并非刻于椽端，而系刻于椽子下面的枋子头上。这闕的外形輪廓，細部手法，均与雅安高頤闕相似，而更觉朴实，可能略早于高頤闕。为汉献帝初平、兴平間（公元190—195年）所建。

十二、上庸长闕在四川德阳县黃許鎭西里許，早巳殘損，只存一石嵌砌在磚龕中，石上殘存“上

6.平邑功曹闕

7.嘉祥武氏闕

---

① 見后汉书独行傳及华阳国志。

② 見后汉书，文苑傳。

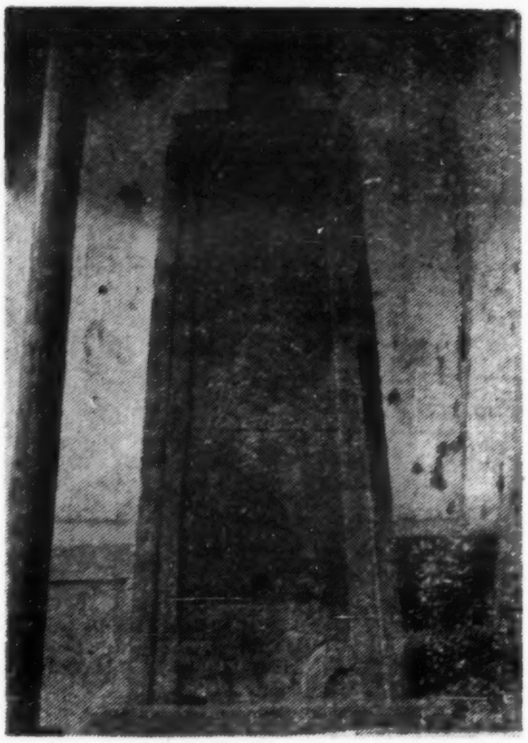
庸长”三字，当地人称之为高碑。据四川通志及德阳县志，均謂闕正面題“故上庸长司馬君孟台神道”十一字，惟其人及年代均不詳。

十三、王稚子闕　在四川新都县北十二里公路旁，也仅殘存一石，高約2米，寬約0.75米，嵌砌于磚龕中，上存“汉故兗州刺史雒阳”八字。据金石萃編王稚子闕条：“右雒阳令王稚子二闕。王君名渙其字稚子，广汉郪人也，东汉循吏有列傳。渙举茂材，历溫令、兗州刺史，侍御史、雒阳令，以和帝元兴元年卒”。又記西闕銘为：“汉故先灵侍御史河內县令王君稚子闕”，东闕銘为：“汉故兗州刺史雒阳令王君稚子之闕”。因知闕建于元兴元年（公元105）。

十四、高頤闕（封二图版，頁2图9，图11、13、14、16、18）在四川雅安县城东十五里姚桥村外。东西二闕相距13.6米。东闕仅存闕身，清代时曾鑲砌夹石及頂盖，闕身北面刻“汉故益州太守武阴令上計史举孝廉諸部从事高君字貫方”。西闕是四川諸闕中保存最完整，雕刻最精致的一闕，闕身上面所雕枋子、斗栱棱角犹新；闕座四周雕蜀柱斗子，闕頂正脊当中雕一鷹口銜組綬，都是較少見的。

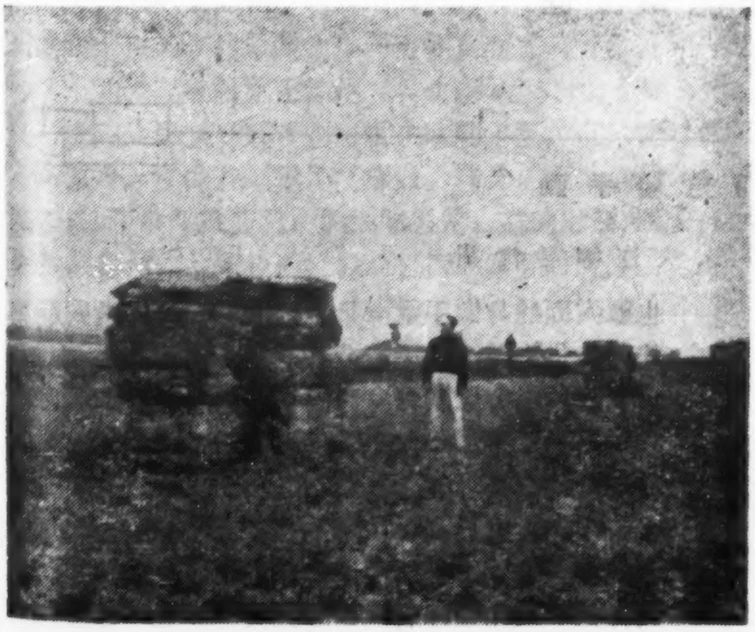
在闕前还有一对大石兽，东闕北約半里高孝廉祠內有墓碑一，小石虎四。据县志記載，石虎也是从闕前移至祠內的。墓碑高2.75米，寬1.5米。碑下用方座，座面环碑雕二龙相向，中置一璧，龙尾繞于座后互相糾結。碑首略为半圓形，上雕蟠龙，碑額偏于右側，首下正中一穿。

碑文風化剝蝕，仅隐約可見字形，无法辨讀。据着录得知高頤字貫方，以建安十四年沒于益州太守任所①，因知闕及石兽等均应作于建安十四年（公元209年）。



8.梓潼李业闕

十五、二楊闕（图11、19）又称为楊宗楊暢闕。在四川夹江县东南二十里甘露乡双碑村。闕高5.07米，两闕相距12.9米，均无子闕。双闕表面風化剝蝕，斗栱、人物等浮雕仅可辨其概略。闕身銘文仅东闕殘存“汉、益、君、宗、字、仲、墓”等七字。据县志載东闕銘文为“汉故益州太守楊府君諱宗字德仲墓道”，西闕銘文为“汉故中宮令楊府君諱暢字普仲墓道”。此闕形制也与雅安高頤闕相似，惟全部权衡較高頤闕瘦削，風格手法似晚于高頤闕。按县

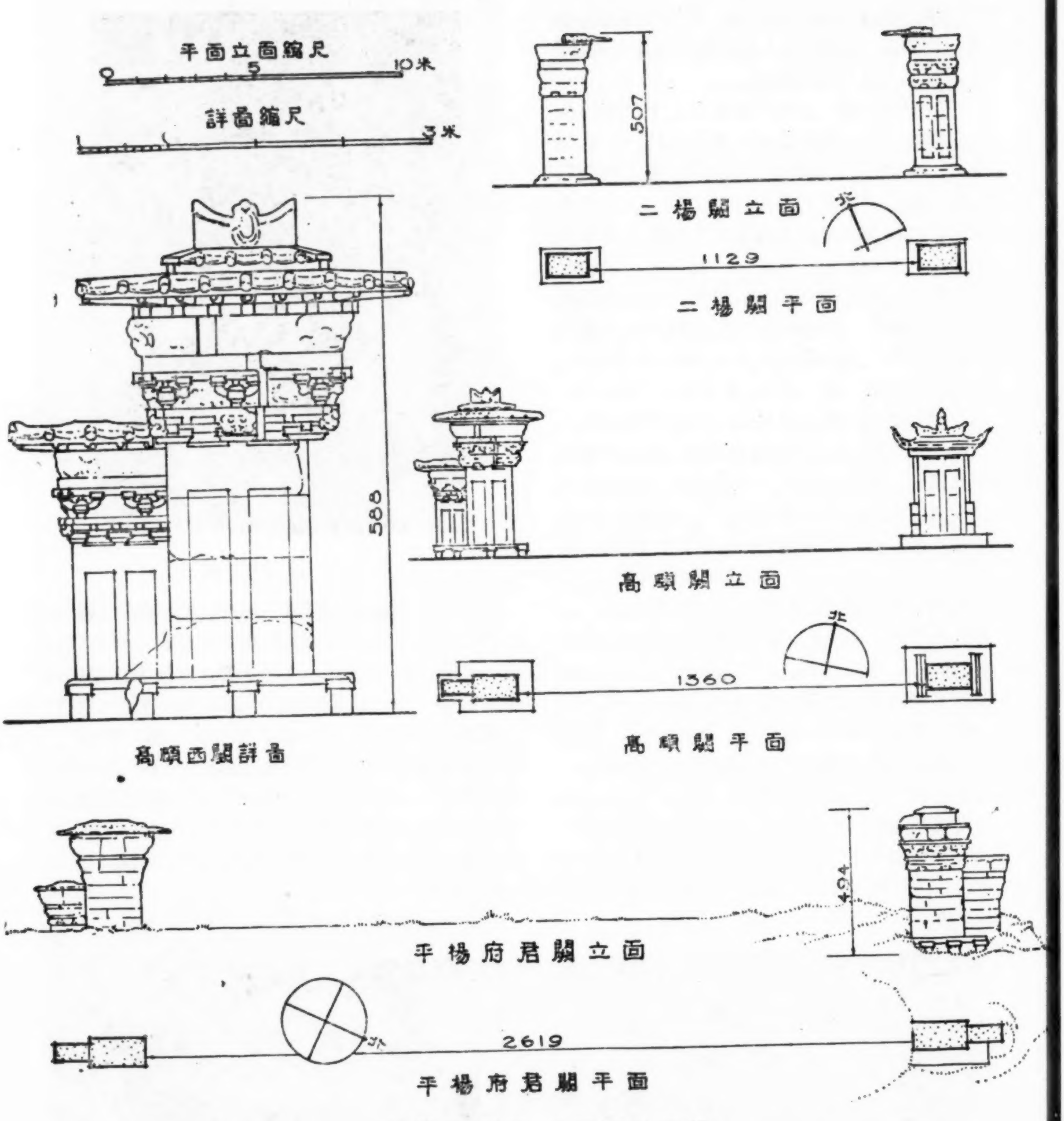


9.梓潼賈公闕

10.梓潼楊公闕

---

① 見八琼室金石补正卷七


平面立面縮尺
0
5
10米
詳圖縮尺
3米
二楊闕立面
507
北
1129
二楊闕平面
高頤西闕詳圖
588
高頤闕立面
北
1360
高頤闕平面
平楊府君闕立面
494
北
2619
平楊府君闕平面

11.綿阳、雅安、夹江等县汉闕

志所录銘文楊宗也曾官益州太守，很可能正是继高頤之后的一任太守。所以这闕建于高頤闕之后，东汉最末，即公元209—220年間。

十六、盘溪闕　在四川重庆市沙坪壩对岸的盘溪，双闕已大半沒入土中。西闕露出地面部份高約4米，闕身以上雕枋子斗栱等，略与渠县沈府君闕相似；闕身东側雕白虎，西側雕人面蛇身像手承月輪，月中有一蟾蜍。东闕几全沒入土中，闕身以上已殘損不全，坍塌堆集于土中；西側雕青龙，东面也雕人面蛇身像手承一日，日中有一鳥。两闕雕刻均因風化剝蝕，已不十分清晰。

此闕沒有記載可考，但在磐溪庙溪口山腰曾发現过熹平五年（公元176年）、光和三年（公元180年）等崖墓，以此推測，似亦应为东汉末期之物。

十七、馮煥闕(頁2图10、11，图15)在四川渠县北新兴乡赵家村西南。仅存东闕，总高4.38米，闕身系一块整石琢成，正面銘文下浮雕一饕餮；东側石紋未加細琢，当为接建子闕之故，現子闕已經

12. 梓潼边孝先闕

13. 雅安高頤闕

失去。正面銘文为“故尚书侍郎河南京令豫州幽州刺史馮使君神道”。按馮焕是后汉安帝时人，任幽州刺史，建光元年（公元121年）被人陷害下獄，虽經訟明，已病死獄中，安帝“賜錢十万，以子为郎中”，事見后汉书馮緄傳。故闕应即建于建光元年。或其后一年。此闕雕刻精致，造型优美，在四川諸闕中惟高頤闕与之不相上下。馮焕闕朴素簡练，高頤闕华丽細致，显然有时代早晚風格不同的区别。

十八、赵家村无銘闕（頁1图3，图15） 在四川渠县新兴乡赵家村內，仅存东闕闕身，其子闕及頂部亦皆失去。闕身剝蝕并不严重，而毫无銘文痕迹，似原即无銘刻。按其形制及雕刻手法，在四川諸闕中应为年代最晚之作，可能是西晋时所建。

十九、赵家村东无銘闕（頁1图4、5、6，图15）在四川渠县新兴乡赵家村东北約半里。也只存东闕闕身，子闕及闕頂均已損毁。闕身正面上端浮雕朱雀，下端浮雕饕餮；側面雕青龙。它的形制、風格和赵家村內的闕极为近似，也应为西晋时所建。

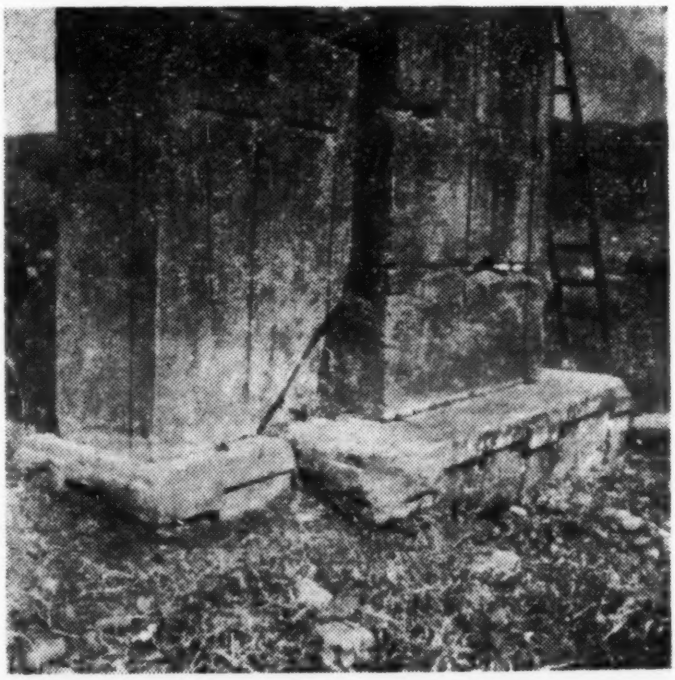
二十、沈府君闕（頁2图12、13、14，图15、20）在四川渠县月光乡燕家村。双闕均保存，但子闕則均失去。两闕相距21.62米，闕高4.84米。闕身正面当中刻銘文一行，文上端浮雕朱雀，下端浮雕饕餮。东闕內側雕青龙，西闕內側雕白虎。两闕外側石紋粗糙，无雕飾，可证原皆有子闕。

东闕正面銘文为“汉謁者北屯司馬左都侯沈府君神道”，西闕为“汉新丰令交阯都尉沈府君神道”，但其人已无可考。此闕形制雕刻手法，与馮焕闕有很多共同之处，可能略晚于馮焕闕，約为安帝末延光年間（公元122—125年）所建。

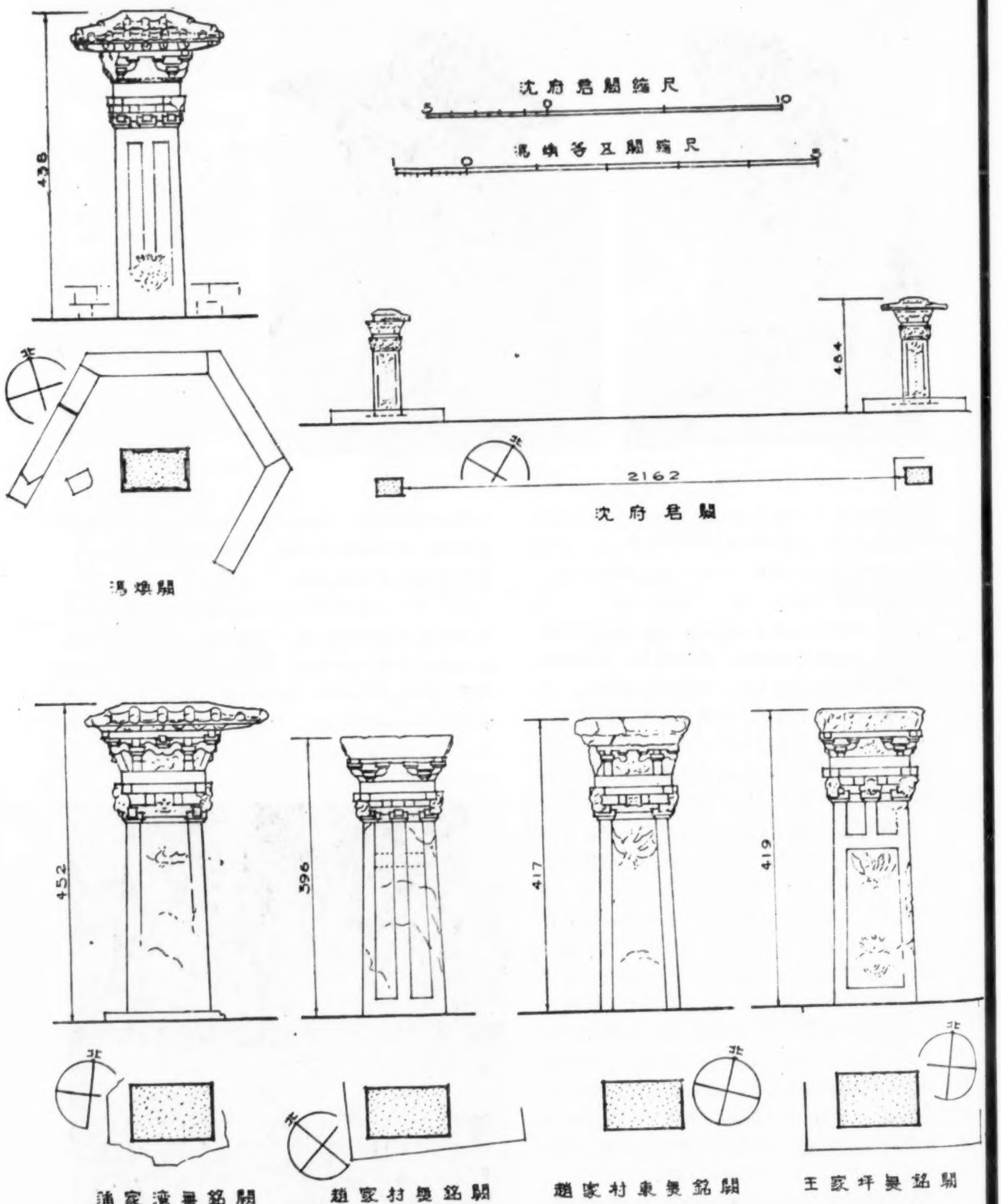
二十一、蒲家灣无銘闕（頁1图7、8，图15）在四川渠县月光乡蒲家灣，仅存东闕，其子闕及西闕均已失去。闕身正面上端浮雕朱雀，西側浮雕青龙，以及其上所雕枋子、斗栱等，均与沈府君闕相近。按其風格似又略晚于沈闕。

二十二、王家坪无銘闕（图15、21、23）在四川渠县广祿乡王家坪，亦仅存东闕闕身，子闕及頂均失去。闕身正面上端浮雕朱雀、下端浮雕饕餮，西側面雕青龙等，均与赵家坪两闕相类，可能也是西晋时所建的。

二十三、丁房闕在四川忠县东門外土主庙前。清道光忠州直隶州志載：“丁房双闕，碑目考，在临江县巴王庙有二闕对峙。闕高二丈，为层观，飞檐豙裒，四方多刻人物，皆极巧妙。諸刻漫灭，仅有汉丁房等字尚可辨也”。現存双闕，高約7米，重檐頂。丁房为何时人，亦无考，按闕之雕刻形制，亦約为东汉后期所作。



14. 雅安高頤闕闕座


沈府君闕縮尺
5
0
10
馮煥等五闕縮尺
1
0
5
438
北
馮煥闕
464
北
2162
沈府君闕
452
396
417
419
北
北
北
北
蒲家灣無銘闕
趙家村無銘闕
趙家村東無銘闕
王家坪無銘闕

15.渠 县 汉 阙

16.雅安高孝廉祠内高頤碑

三

上記二十三闕，按其性质可分为祠庙闕和墓闕。嵩山三闕是祠庙闕，其余均是墓闕。又都可以称为神道闕，如少室闕銘額是“少室神道之闕”；四川諸闕銘文如“故……司馬孟台神道”，“……馮使君神道……”、“……沈府君神道……”等。从而又可知汉代神庙或墓前的路，均称为神道。至于夹江二楊闕銘为“……墓道”，王稚子闕銘为“……王君稚子闕”，大概是簡略之故。最可注意的是皇圣卿闕銘文中称“……皇圣卿冢之大門”，直接了当的說明了闕就是大門。

然而我們都看到这种大門沒有可关閉的門扇，并不是我們习称的大門。实际上它只是和其他雕刻品相配列，成为祠庙、坟墓前的陈設物，是建筑組群前的序幕。例如太室闕之后有石人一对，高頤闕，武氏闕前各有石兽一对等等。墓前列置石兽早于霍去病墓即已有之，山东曲阜魯恭王墓前也原有石人（現已移置孔庙內），以及山东省博物館內所藏汉琅琊相刘君墓表（系一段雕鏤花紋銘刻的石柱）等等。均可說明在祠庙坟墓前，排列闕、兽、华表之类，是汉代时建筑組群布局的普遍方式。

根据記載，这种布局方式也用于宫殿居室。如西汉初蕭何“营作未央宫，立东闕、北闕”①；而武帝时作建章宫“其东則凤闕高二十余丈”②（或說高七丈五尺③），可見較之現存石闕高大很多。宫室前的闕虽未能保存至今，但由近年来所发現的画像磚、石上，可以知其与現存石闕相似，其中以山东沂南汉墓画像石上所刻画的一組祠堂或住宅最为可貴。此石所刻建筑組群的前面有双闕和华表柱（图17），而在那一組建筑的前方設有大門，闕是孤单的建立在大門之前的，正和現存各石闕的位置相当，可見闕虽說是門，而实际上和門是有区别的。其次是闕前右方有一根华表柱，柱上横貫一木，清晰可見，柱上栓着两匹馬；闕前左側停着一辆馬車，按情况也应有一根华表，可能是被作画者遺漏了。可見华表柱是有其实用意义，并非为装飾所設。三是由它們排列的次序及其与人物的关系，可知闕虽然是建筑組群前的序幕，但也具有某种象征性的意义。所以車馬停留在闕的外面，而闕內建筑物之前則有庖厨、有陈列的钟鼓，似可以設想它与封建礼制有一定的关系。

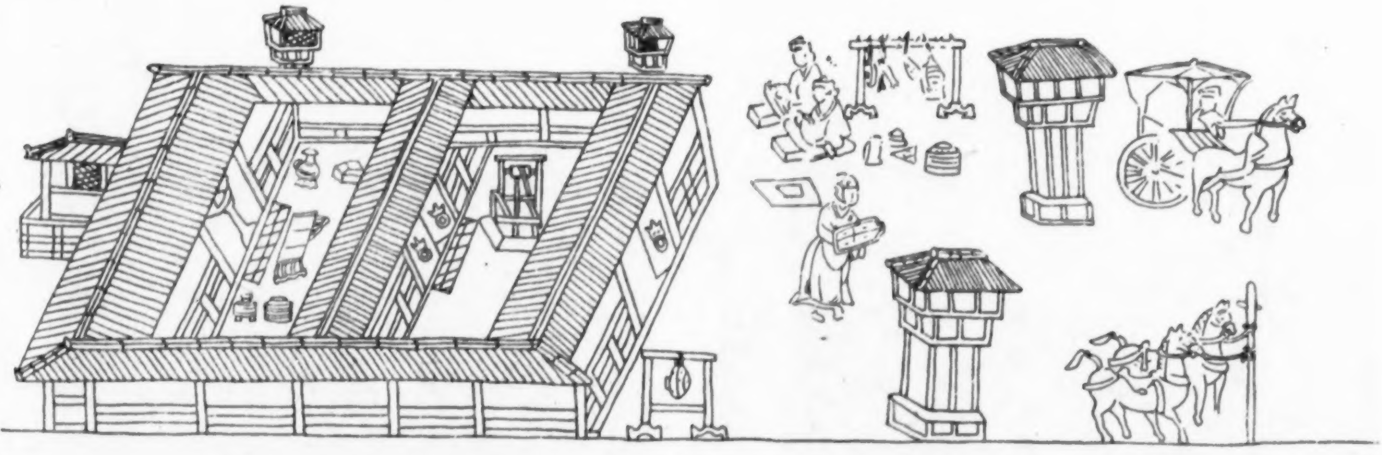
現存石闕或画像石明器中所表現的闕，大致情况已如上述，即以之与汉人記述相对照，也多能符

---

① 史記高祖本紀。

② 史記孝武本紀。

③ 水經注渭水。



17.沂南汉墓画像中的建筑图

18.雅安高孝廉祠内小石兽

合。汉晋时代的人給闕下的定义、作的解釋，大致可以下列三种說法为代表。一是晋崔豹古今注說：“闕，观也。古者每門树两观于其前，所以标表宮門也。其上可居，登之則可远观，故謂之观。人臣将朝，至此則思其所闕多少，故謂之闕。其上皆丹垩，其下皆画云气仙灵，奇禽怪兽，以昭示四方焉”。二是白虎通义：“門必有闕者何。闕者，所以飾門，別尊卑也”①。三是汉刘熙釋名說：“……門闕，天子号令賞罰所由出也……”。以上各說除闕是否就是观，将在以后討論外，先看闕是“所以飾門”、是“标表宮門”，都是与現存石闕或画像石相符合的。“其下皆画云气仙灵，奇禽怪兽以昭示四方”也是和現存石闕相符的。而所以要树立这种标志，則是为了“別尊卑也”，于是就說明了汉代时闕是被統治阶級利用为自己壮声势，恐吓人民的建筑物。至于“門闕天子号令賞罰所由出也”，据說是悬挂法令的地方；“人臣将朝，至此則思其所闕”等等，只不过是在上述意义上的具体利用，或引申罢了。

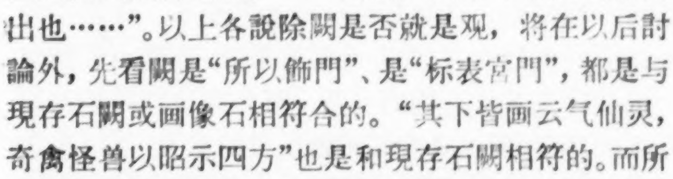
然而，也可以由此进一步体会到闕于“标表宮門”、“飾門”之外，客观上产生了另一作用。它标志着宮殿、居室、神祠、坟墓的范圍，“人臣将朝，至此則思其所闕”，其实也就是說至此便已进入帝王宮禁之地，所以要必恭必敬的意思。换句話說，它成了一种特殊的界碑。

以上只是就汉闕的普遍情况而言，此外在汉画像或明器中也还有另外一些闕又与此略有不同。今以四川出土画像磚和甘肃出土的一件明器为例，說明如下。

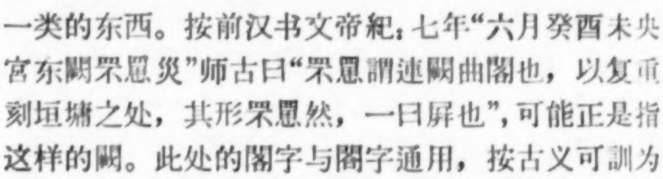
四川成都出土的一块画像磚(图24、25)上刻画着一个闕的正立面，它的形象和表示出的結构，与四川諸石闕是完全相似的，可以确定它是闕。不同之处在于两闕之間，增加了一个連接双闕的屋頂，以及这个屋頂之下的門扉，似乎成了一座眞正的門。但是仔細观察一下，便可看到在子闕之外并沒有其他建筑或圍墙，它仍然是一个独立的建筑物，是一个如同后代門前的影壁或者大門以內的屏門、垂花門一类的东西。按前汉书文帝紀：七年“六月癸酉未央宮东闕罘罳災”师古曰“罘罳謂連闕曲閣也，以复重刻垣墉之处，其形罘罳然，一曰屏也”，可能正是指这样的闕。此处的閣字与閤字通用，按古义可訓为“戶”，所以罘罳就是連接两闕的門及其屋頂，正是因为这样的門很像影壁、屏門，所以“一曰屏也”。

---

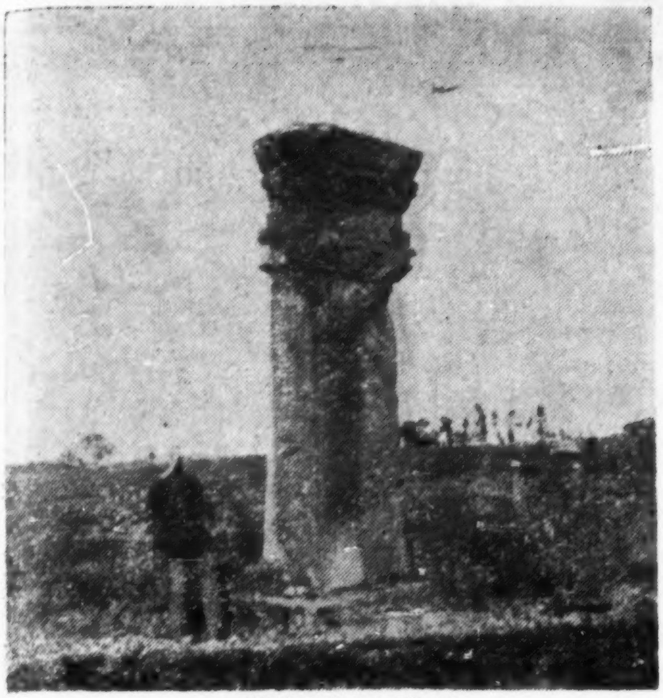
① 据营造法式总釋引白虎通义。



19.夹江二楊闕



20.渠县沈府君闕



21.渠县王家坪无銘闕

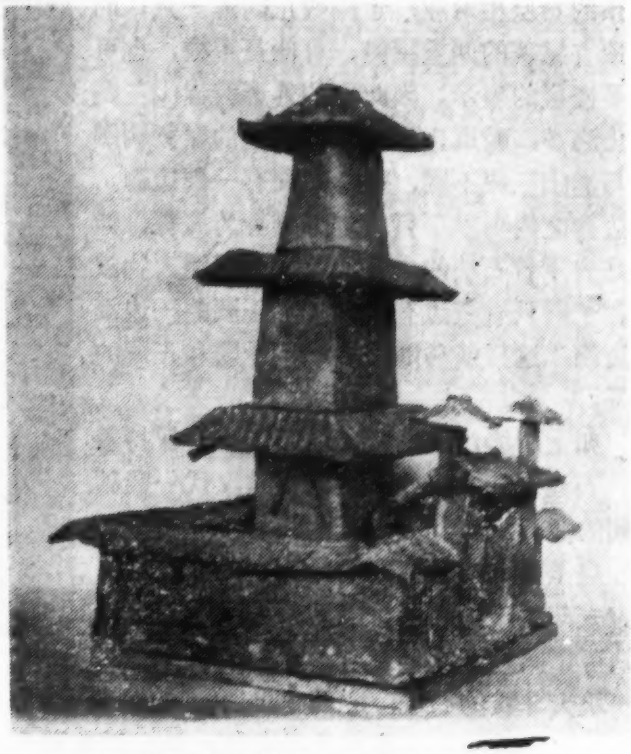
也只有这样理解，才能完全解釋通全段注解。如果将“罘罳”理解为闕上小楼，那就无法理解为何小楼又可称为屏了。未央宫东闕有罘罳，正是为了屏障宫門。而按之“古者每門設两观于前”的解釋，連闕曲閣的“罘罳”，应是稍后时候发展出的新式样。因此它延續的时間也較晚，直到北魏敦煌石窟中还应用此种形式作为佛龕。

还有甘肃張掖县郭家沙滩出土的一件汉明器陶楼院（图 22），又是另一种形式。它是在一个方整的圍墙的前方，做出了双闕和罘罳的形象，双闕沒有子闕而与圍墙相連接，因此它确实是一座建造在圍墙間的大門。另一方面这种形式，似乎又保留着闕的最初的形式的殘余痕迹，說明着闕本来是圍墙缺口处的建筑物。

四

前述諸闕按其形式与所表現的結构，可分为两种类型。嵩山三闕和武氏闕是一种类型，四川諸闕是另一类型。

太室闕是前一类型中保存最好的。它全部用石块壘成，闕身之下是平整方直的基座。子闕和正闕在平面上联成一体，在立面上則正闕高、子闕低。闕身最上一层石块平面增大，其下四周斜削与闕身相接，其上承托挑出的屋頂。屋頂廡殿式，上面雕出瓦隴、角脊，另以石块雕成正脊；下面雕出椽子(图 2）。它的形式正像是在一个圍墙的缺口两側，砌筑成有屋頂的台墩，显然它是用以結束并加强墙身末端的。而子闕很可能就是圍墙的一部分，在不需用圍墙的情况下，子闕就是圍墙的象征。因此也可以不用子闕，如皇圣卿闕之类的形式。其他少室、启母两闕，除尺度大小、两闕間的距离，略有出入外，基本上都是同一类型。

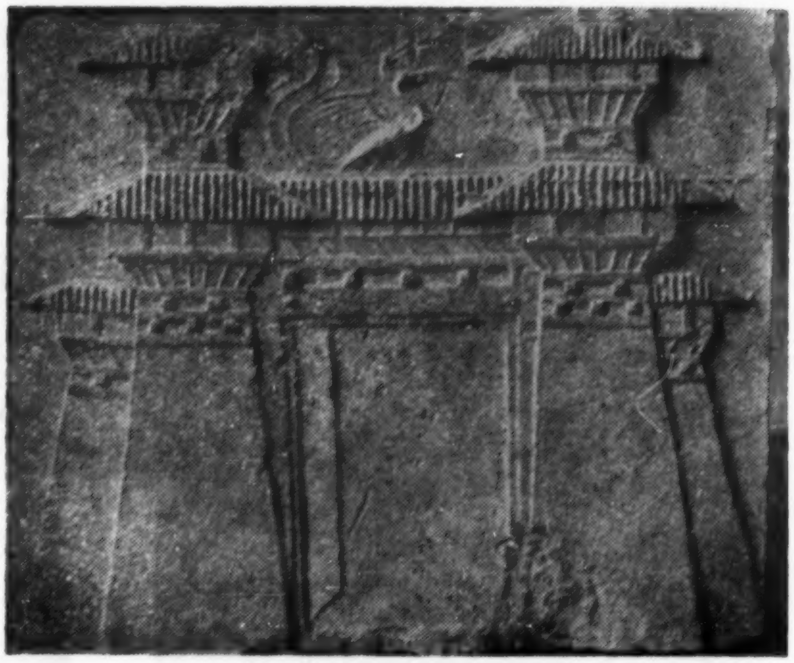


22.張掖县郭家沙滩 1 号墓出土“陶楼院”

这种用石块壘砌的垂直的闕身，上面挑出平緩的出檐，构成了簡单朴质的輪廓及形象。更有趣的是闕身四周浮雕图案、人物、車馬等装飾及銘文的构图，是以每一层或每一块石块为单位的。这完全可以理解，在建造者的意識中石块只不过是磚的代用品，以致表面装飾也沿用了花紋磚的构图形式。这种装飾方式，和它的朴质的形象是非常溶洽的。

武氏闕与嵩山三闕同屬一类型，而在細部处理上略有不同。它的基座作复斗形，正好和闕上承托

23.渠县王家坪无銘闕闕身正面浮雕朱雀



24. 四川成都出土汉画像磚

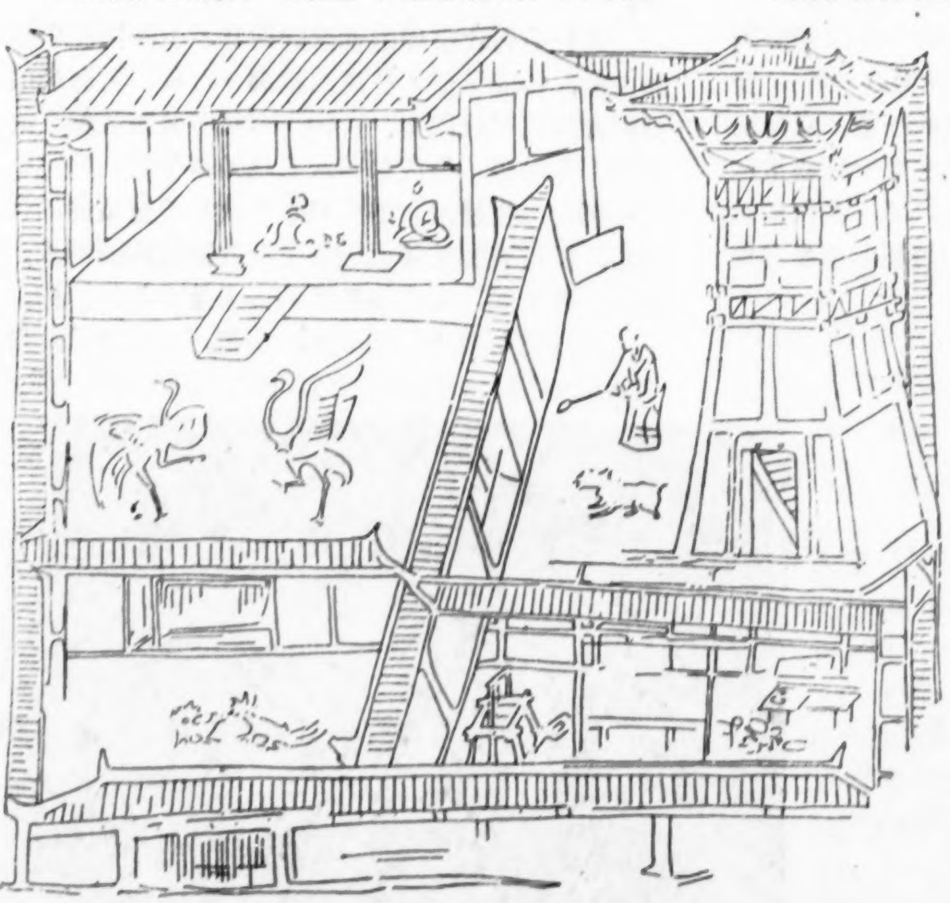
屋頂的石层相对应；子闕較正闕薄一点；而屋頂有显著的两重屋檐，可能是重檐，也可能是楼层的表示。因此它的外形較嵩山三闕变化略多，輪廓也比較活潑。它的雕刻构图更与嵩山三闕不同，闕身四周有一周边飾，在边飾之內再以平行綫划分闕身为几栏，似乎是表示着石块的层次，每栏內浮雕人物故事。子闕只有三边有边飾，靠正闕的一边沒有边飾，这样就巧妙地表明了子闕和正闕的联系。

如上所述，这一类型的闕，充分保持着磚、石建筑的本来面目。应当是汉代一般磚石闕的通行式样。

皇圣卿闕、功曹闕的闕座和闕身雕刻构图方式与武氏闕相同。以其闕身四周均有雕刻，可证其原来即是沒有子闕的。闕身之上是一块大斗状的石块，它的上半段雕刻出两朵一斗三升斗栱，上面也是廡殿頂，外形更像現今的門墩。輪廓簡朴单純，近于嵩山三闕和武氏闕的風格。但是它上面雕刻出斗栱，意在模拟框架結构的形式，脫离了磚石結构本来的風趣，又是与四川諸闕相近似的。所以它应是嵩山三闕与四川諸闕之間的、过渡的形式。

四川諸闕同屬另一类型，如細加分辨，又可别为三种式样。西川各闕是其中的一种式样，它包括着：梓潼賈公闕、楊公闕、边孝先闕；綿阳平阳府君闕；雅安高頤闕；夹江二揚闕。这些闕除了尺度不同、肥瘦权衡略有不同外，几乎是完全相同的。其中以保存完整、造型优美論，首推高頤闕，它可以作为西川諸闕的代表（图11）。

高頤闕的西闕保存极为完好。闕身立在一个基座上，基座四周雕刻出矮柱和方斗，闕身上也雕出柱子、額枋。闕身寬1.63米，高 5.88 米，屋面寬 3.81 米，屋面伸出闕身以外达 1.12 米，亦即达闕身寬度的三分之二，在权衡上是十分大胆的。但是从闕身到屋檐，其間用了五层石块，逐漸向外挑出，使得屋檐部分呈現出极为舒展、自然的姿态，整个闕的外形因而极其活潑而又安定。在設計处理上是极为妥善的。



25. 四川成都出土汉画像磚（摹繪）

这五层石块上的雕刻，是此闕的重要部分。从下向上第一层石块，雕成几个大櫨斗上面承托着三层纵横相叠的枋子，当中大斗上浮雕一饕餮，四角大斗上各雕一角神。第二层石块雕刻成一周一斗二升斗栱承托着一周枋子，斗拱之間浮雕人物故事，斗栱略向外傾，

栱下有一蜀柱形的支承物。第三层是一层薄石块，周边浮雕图案花紋。第四层石块上大下小，四边向外頃斜，四面浮雕人物、車馬、禽兽等物。第五层也是一层薄石块，四面雕成纵横相交的枋子。

在以上五层石块之上，即是伸展的重檐屋頂。下檐与上檐相距很紧，瓦隴略有坡度，但椽子是水平的。屋面上又用另一石块雕成正脊，脊两端雕出重叠的瓦当形，以表示屋脊是用筒瓦垒成的。脊正中雕刻一只口銜組綬的鷹。子闕与正闕做法相同，但无第五层石块，屋頂則为单檐廡殿。

整个闕的輪廓曲折变化，雕刻細致复杂，加以屋頂舒展，权衡妥善，构成了优美的形象，清新活潑又十分稳当。以之与嵩山三闕相較，显然有較高的艺术水平。从它雕刻的結构式样来看，毫无疑問是完全模拟木結构的式样，而前者則是磚石結构的本色。很可能当时的木結构建筑，較磚石結构有更为出色的成就，所以才使得磚石建筑也多喜欢模拟木建筑的形式。

渠县馮煥闕、沈府君闕、蒲家灣闕，是另一种式样（图15)。它們的形象較簡洁，不像高頤闕那样华丽，其中以馮煥闕較精练，可为此式的代表。

馮煥闕闕身以上只有三层石块，其上便是屋頂。第一层石块雕成纵横相交的枋子三层；第二层石块較薄，四面平直，上雕方胜紋图案；第三层石块雕斗栱，栱眼壁上作綫刻画以为装飾。闕身正面鐫銘文，銘文之下浮雕一饕餮。

沈府君闕、蒲家灣闕的砌法、雕刻，均与馮闕相同，但更于闕身正面銘文之上雕朱雀，左右側雕青龙白虎，正如古今注所記“…其下皆画云气仙灵，奇禽怪兽，以照示四方”。但此种雕刻，是西川各闕所沒有的。

赵家村两闕及王家坪闕，則屬第三种式样，它不同于上两种式样之处，仅仅是在雕刻斗栱的石层之上，又多一层石块。此石块上寬下狹，四面向外斜出，上雕人物走兽之类。

以上三种式样的差别，均在于闕身之上所砌的石块层次不同，它們都是模拟木結构的形式，因此均屬于同一类型。按前引汉书文帝紀“……未央宮东闕罘罳災……”，可見汉代宮殿前的闕是木結构建筑，又水經注谷水引东观汉記：“更始发洛阳，李松奉引車馬，奔触北闕铁柱門，三馬皆死……”，又可見洛阳宮闕更以铁作柱門。四川各闕，可能就是模拟这种宮殿闕的式样的。因此，根据四川各闕所雕建筑情况，应当能够求得木結构的原状，今以高頤闕为例，試作剖析如下：

高頤闕基座四周所雕矮柱方斗，应是木結构建筑基座的特点。它是成行列的矮柱墩，其上架設大梁、龙骨以鋪地板，而闕身立柱也就又立于矮柱梁木之上。闕身雕成两直条略略低于石面的平槽，內刻銘文，而其外凸起的部分，显然也就是柱枋的位置，这是勿庸多叙的。

第一层石块所雕纵横叠置的枋子，所表現的尺度很大，其上应是能承受相当大的荷重的，所以它应当是鋪設楼板的第二层楼面。同时由下向上看，这些枋子組成了一些方格，可以設想这就是后世“平闇”或“平棊”的来由。按闕本来是有楼的，所以古今注說“其上可居，登之則可远观”。又如在成都出土的一块画像磚上，刻画着一所院落，其側院內的闕形建筑物的門內，很清楚地刻出了楼梯(图25)，更是最明确的佐证。

第二层石块雕刻的斗栱，在結构上起什么作用，是較費解的。横栱之下可能是梁枋头也可能是直斗，斗栱当中又露出一个小枋子头，都是后代建筑所沒有的，只得由表現形象，就結构可能作一个推想。首先根据石块逐层挑出可以假定斗栱也是向外挑出的，这假設可从画像石上得到佐证，因此可以认为栱下不是直斗而是向外挑出的构件。但也不是大梁，因为位置太低，按放大梁将破坏內部空間。这就只能假定它是一块狹高的向外挑出的垫木，騎放在下面的枋子上，其外端按設斗栱。于是又产生了另一問題，这块垫木两端的力量不平衡，势将向外頃側，只得在垫木的里端也同样按設一个横栱，使內外力量平衡。現在显然这块垫木成了后代斗栱出跳的雛形，它較后代斗栱中的华栱要短一些，并且只有內外跳沒有柱头縫。同时为內外两横栱联系更紧密起見，又在栱中心加上一条短枋，这就成了石闕上所表現的横栱中心的小枋子头。

至于第三层石块，应是栏板窗台之类，所以其上多雕成几何图案。这是可以从沂南汉墓前室西望横額上所刻划的一座大門上，得到明确的启示。順便說明在渠县几个闕上，第二、三层石块的位置，恰与高頤闕相顚倒，即斗栱在上而栏板在下。从其他一些画像石、明器等看来也都是两种情况并存。可見斗栱在当时的作用，虽是挑出屋檐，但位置上下似乎并无准則。这也說明斗栱在当时的結构上，还不是重要的部分。所以，甚至在某些建筑上，可以不用斗栱。

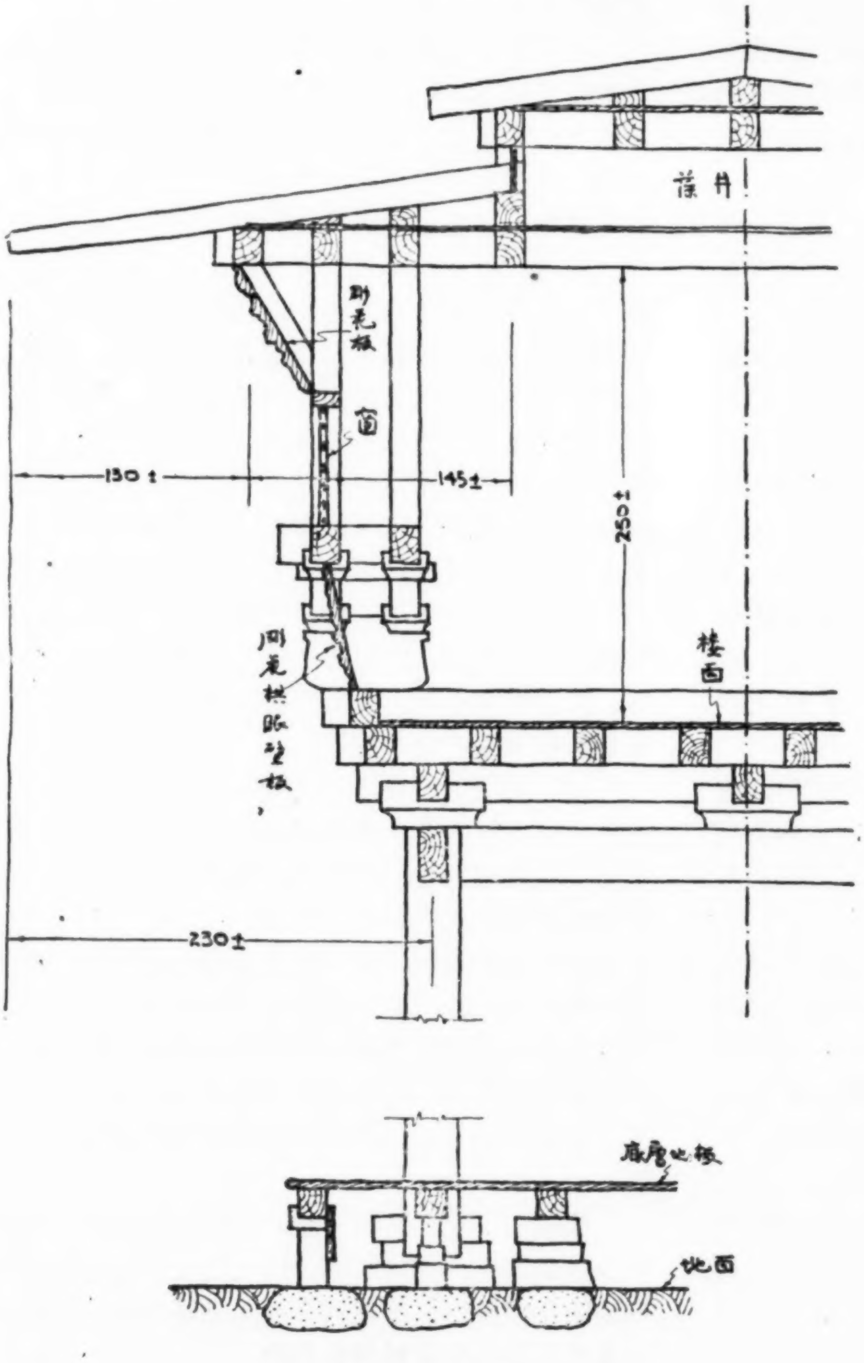
第四层石块，是又一层向外挑出的部分，也可以說这是闕上小楼的墙面。这一层在結构上沒有明确的表示，所以只能据外形及其上下的結构，姑定为是由一些小柱及斜撑构成的。

第五层石块又表示出是一层纵横相交的枋子，

在外表上毫无疑問它又組成了第二层楼內的“平闇”或“平棊”，但实质上它可能即是屋面結构的主要部分。这种結构不同于后代的梁架結构，它是在这些枋子上竪立矮柱，或垒积木块，以承托檩条及椽子，因此，屋面举折极为平緩。由于多数石闕的屋頂都表示着重檐式样，而上下檐又相距极近。也可以設想，規模大的建筑物，屋面面积較大，为了坚固稳定，要求支承椽子的木柱不致过高，因此在一定位置上，又再增設一层纵横相交的枋子，其上再立短柱支承屋頂的上面部分。这是很合理的办法。同时它就使屋面分成上下两层，形成了重檐的式样。于是又可进一步設想，在上述情况下，如将下层纵横相交的枋子，省略去其中央部分，就会使室內呈現中央向上凸出的空間，古代建筑的藻井，大概就是在这种情况下形成的吧。

根据以上意見，可以得出一个木結构闕的断面图（图26），它是一張合乎現有四川諸闕的情况，也是可以实踐的建筑图样。

此外，还应当注意，在很多汉代建筑史料中，可以看到这种結构方式，也用之于其他类型的建筑上，所以它是汉代建筑中的自成一格的結构形式。在应用上，这种形式多用之于較大型的或重要的建筑物，而与汉明器中最常見的穿逗結构截然不同。汉代建筑形式上的这个差别，似乎正相当于宋代殿閣和厅堂的差别，或者相当于清代大木大式和大木小式的差别。很可能从汉代以来，我們的建筑形式就是按照两种不同結构方式向前发展的。在建筑史上，这是很值得重視的一个現象。



26.汉闕結构想像图

五

在历史文献中，关于闕的記載是相当多的。除了以上各段曾引用过的外，还有一些記載，也有必要在此略加叙述。

闕这个名称最早見于詩：“纵我不往，子宁不来，挑兮达兮，在城闕兮”①。可見西周时的城是有闕的，不过这闕是在城門之前，或者它就是城門，还无法肯定。春秋时有“郑伯享王于闕西辟”②，“礼、送女，……諸母兄弟不出闕門”③等記載；战国时秦“作为咸阳，筑冀闕，秦徙都之”④。这些闕究竟是城闕或宮殿前的闕，記載是不够明确的。到秦始皇建阿房宮，“周馳为閣道，自殿下直抵南山，表南山之顚以为闕⑤”，才明确指出，此时闕是建于宮殿之前的。由于可以指南山之顚为闕，又可見此时闕已經是象征性的建筑物了。以上各条都是汉代以前的关于闕的記載，虽記叙不詳，还有待解决的問題，但其原文都写明为闕，是无可怀疑的。

---

① 詩郑風子衿。
② 左傳庄公二十一年。
③ 谷梁桓公三年。
④ 史記秦本記。
⑤ 史記秦始皇本記。

讀者意見表

196　年　月　日

姓名	工作单位	职务	通訊处

讀者同志：

为了改进我們的工作，提高刊物的质量，恳切地希望您对本刊1961年第1期以来的內容、編排、印刷、发行等等方面提出意見和要求。我們热切地希望将您的意見和要求詳細的写在后面，尽快寄給我們，以便今后改进。

此致

敬礼

文物編輯部

1961年12月

北京　东四　文化部内

文物編輯部　收

寄

邮资

总付

折叠綫

另有一类記載，所記建筑物的名称各别，而汉晋时人都解釋为闕。如左傳“……駡拳葬諸夕室，亦自杀也，而葬于絰皇”，晋杜預注：“絰皇，冢前闕。”①又“……楚子聞之，投袂而起，屦及于窒皇……”，晋杜預注：“窒皇，寢門闕”②。又“……正月之吉，始和，布治于邦国都鄙，乃悬治象之法于象魏，使万民观治象，挾日而斂之”，汉郑众注：“象魏，闕也”③。这些注釋将絰皇、窒皇、象魏，都解釋为闕，究竟是有所根据，或者只是汉晋时人以汉晋时的概念去解釋前人的記述，是很难断定的，在沒有更确切的证据之前，也不能全部否定，所以这类解釋都只能暫时存疑。

然而在这些異名中，有一个值得注意的名称，这就是有較多的記載都說“观”即“闕”。除前引古今注外还有：

尔稚：“观謂之闕”。

說文解字：“闕，門观也”。

風俗通：“魯昭公設两观于門，是謂之闕”。

义訓：“观，謂之闕，闕，謂之皇”④

礼記礼运：“昔者仲尼与于蜡宾，事毕出游于观之上，喟然而叹，仲尼之叹盖叹魯也”。郑玄注“观，闕也”。

这一类文献的特点是說观即是闕的都是汉代人。我以为观、闕本来是两种不同的建筑物，所以在左傳上这两个字并不互相借用，如定公二年“夏五月壬辰，雉門及两观災……”，庄公二十一年“郑伯享王于闕西辟……”等記叙，闕和观显然是有区别的。但是这两个建筑物，可能在形象上有共同之处，或在实用上可以互补短长，以至到汉代时对观、闕的称呼已不可分别地合而为一了。另一方面，观的名称虽与闕不分，而实际上观的实物仍是存在的，如前叙成都出土画像磚（图25）中所表現的闕形建筑，很可能就是“观”，因为闕是不应当建在庭院中的。观在古代建筑中，也是一个重要項目，但已不屬本文范圍，暫不多叙了。

闕在汉代以后已省而不用，如六朝陵墓多在华表柱上題曰某某闕，即可見其省略之状，并又引起墓表即闕的混乱解釋。自此以后历代宮室前所建之闕，与古代的闕相較，实在是名同而实異。所以自汉以后的闕，是应当另論，不可混同的。

---

① 左傳庄公十九年。

② 左傳宣公十四年。

③ 周礼天官太宰。

④ 見营造法式总釋引义訓。

（上接40頁）

可供研究辽代現存木建筑之参考，甚为可貴。佛龕內之造像計有四天王像各一軀，及三种不同手式之釋迦佛、罗汉像、佛弟子像，共計五十八軀，均另用青石刻成，置放于龕內，以其造型观察，远不如后昭庙之雄渾有力，而較呆板，可能已非辽代旧物，尙有待进一步研究。

佛殿左前側有石幢一座，頂、身、座各部均不成套，疑經后人改建过，通高1.52米。幢身之上部为浮雕之佛、子弟及菩薩像，造型圓渾，綫条单調，有一定的艺术价值（图3、4）；幢身之下部，每面有銘文一行，文曰：

佛頂尊胜陀罗尼幢
南方光明电王設羝嚕
圓滿报身卢舍那佛
西方光明电王名主多□
清淨法身毗卢遮那佛
北方光明电王名苏多末尼
千百亿化身釋迦牟尼佛
东方光明电王名阿揭多

佛殿后側岩石上，另立較完整之石幢，可能也为近代改建。幢身八面均有銘文，为汉字音譯之陀罗尼經。通高1.8米，幢座上有精美之雕刻，座上为蓮瓣及牡丹花紋，側面为迦楼罗、凤凰、龙等图案。幢上銘文有“特建石幢子壹座僧蘊崇李阿刘男孙□（硯）□（男）□郭郎法花女清汉兴圣最連乾統九年己丑午时十月三日上京开化寺僧书普□（达）”等字样，可知为辽代末年遺物。

辽上京附近之佛寺，宋人薛映及胡嶠均有記載，謂上京之西二十里有“佛舍民居”，此二人均未曾去过，仅記傳聞。今辽上京之西南一带，尙未見有較前后昭庙为佳之辽代佛敎遺迹，此二处石窟寺或即薛映、胡嶠所記之佛舍也未可知。

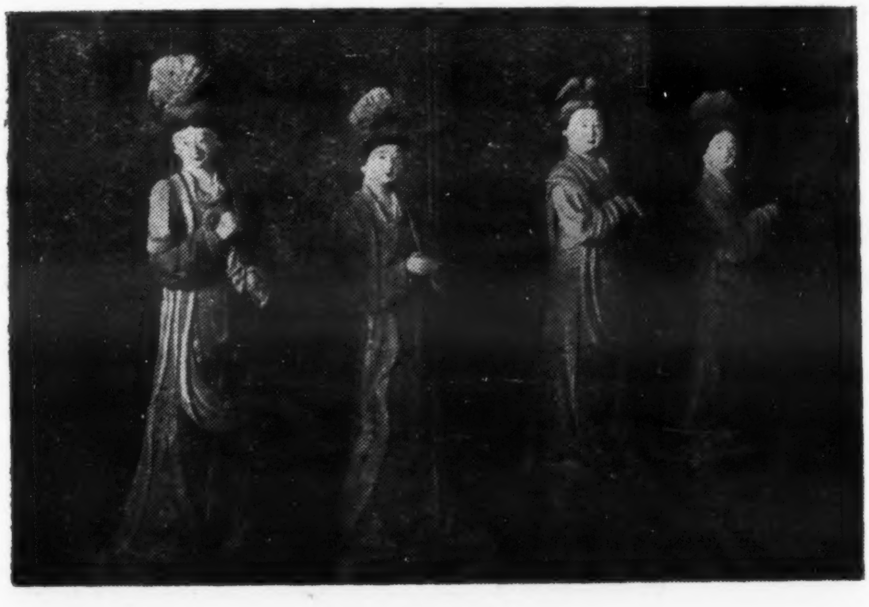
訪 古 代 雕 塑

——晋祠、平遙、龙門

傅天仇

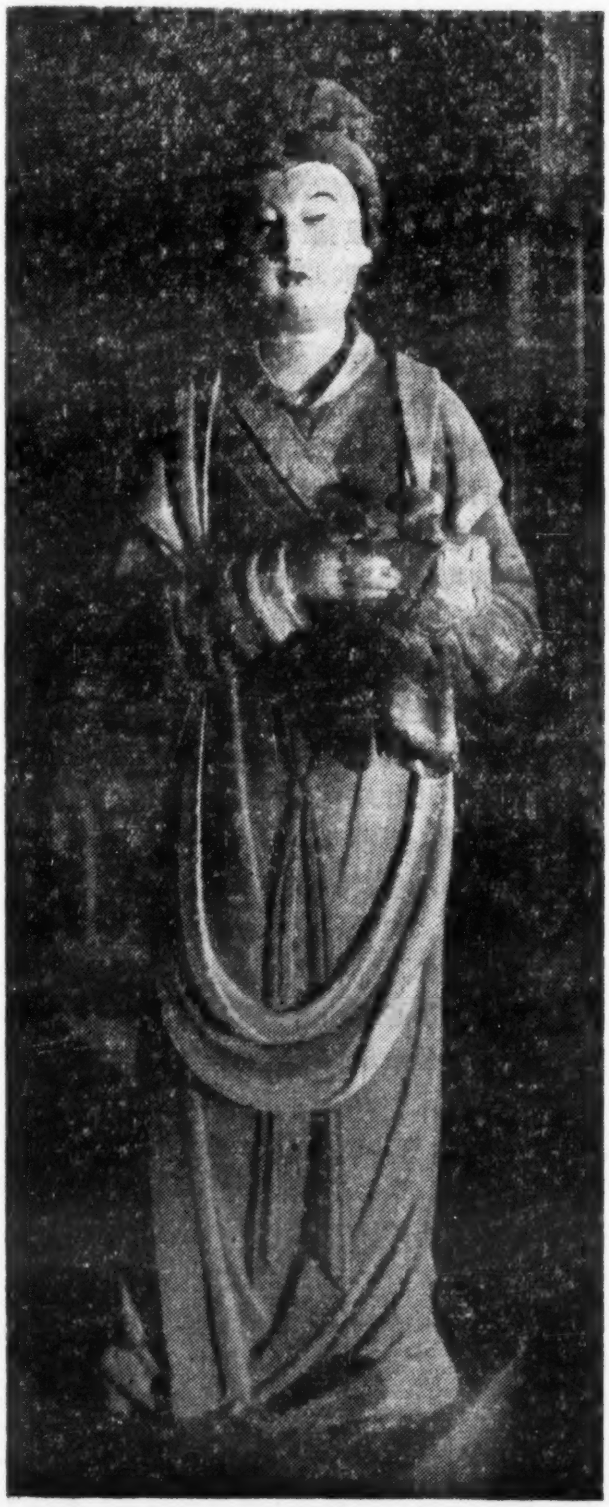
从北京出发最先是到太原。在太原的时候，得到省委宣傳部和文联及美协的同志十分热烈地和亲切地帮助，使得这次研究工作能有一些进展。这样就使我有机会在晋祠住了二十天。在这个期間里，进行了观摩和临摹，初步理解到宋代晋祠彩塑的微妙地方。对自己来說，是一次提高的过程。

（一） **晋祠：** 以圣母殿的宫女象为代表的晋祠彩塑，吸引了許多文学家、艺术家和游客。这些塑象是通过艺术的形象，表現出生活中具体的人，这类題材是不多見的。它以深刻、生动、活潑，著称全国。据傳說圣母是唐叔虞之母邑姜。旁边的四十四个侍女就是伺候着她的宫女。圣母殿初名女郎祠，继号晋源神祠，今名圣母殿。殿內这些宫女中間：有的是执拂，有的是执扫，有的掌印，也有拿粉和面巾的近侍。这些侍女象初看去只是感到生动、有意思，再进一步看就觉得修补的太多。有的臉部細致的地方被粉塡滿了，看不出来。同时头面顏色上得千篇一律。比如眉毛都是八字眉，感到可惜。但是再細看，等到逐步地把不同时代，如明、清、民国各个时代修改的部分区别出来以后，剩下才看見許多宋代雕塑大师們的艺术、技巧和手法，才看見他們深邃的构思，到这时候才感到特别有意思，更感到它的巧妙。因为时間少，所以还不能够很深入，但是它已經給我很多启发。晋祠的圣母象看来已經不是宋代的雕塑，但是侍女象中多数塑象的大部分却是宋代的成功作品，不少完全是宋代的原作。我們不能因为有了一层厚的粉而低貶了晋祠侍女象的艺术成就。即使外表盖上了彩粉，但是它的形状、位置依然存在。由于它題材、風格和技巧的独到成就，以及反映生活的深度，肯定說它是偉大雕塑遺产的一个組成部分。这些雕塑并不借助于夸張来区别每一个人物的性格特点，只要深入的細看，就会愈来愈理解这些人物的职别和內心世界。比如图 1 最左边的彩塑，傳說是旦角，但未有确切根据查出她的职别，她手握綉巾頗似长歌善舞者。她的动作变化微妙，显出优美而溫靜，意态含蓄而大方；头稍有点低垂，但驕而不羞，不高不矮，不胖不瘦，正似窈窕淑女，人前扮作小姐的样儿。但又不同于故作羞态的大家閨秀。她旁立的塑象是女象，但却故作男样，左手握着右手，眼平視，胸微挺，臉作无表情状，有些象公子气。虽然人物职別身份尙需考查证实，但前者活潑多情，而后者故示尊敬看出她們之間的明显的区别及各自具备的特征。这也說明了晋祠雕塑动态与性格的多样，不是一个模子的翻板。由于职业不同，也影响到性格，如洗衣、扫地的宫女就完全不同于这两人的神气。圣母殿內几十个侍女的不同职业和性格特征是通过神态、情緒、气派、表情巧妙地表現出来的，因此并不象一件标本一样，只依靠道具和服装，而是通过精、气、神表現出这

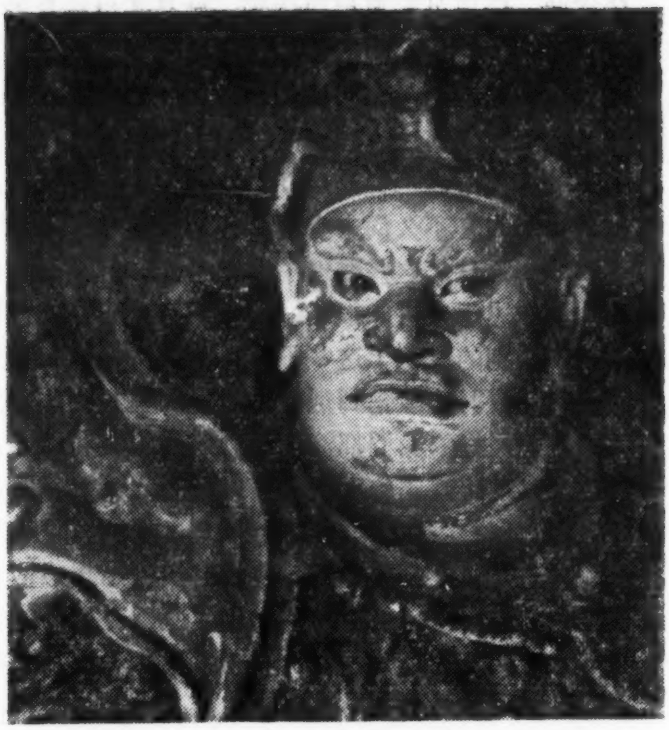


1. 晋祠圣母殿宫女塑像

些不同人物的气质。例如，那个給圣母捧印的宫女(图2)，就和上面談的两位完全不同。她不象第一个那样活潑，而是严肃认眞，小心謹愼，她的面孔朝前，眼睛微微往下看；左手托印，右手輕輕扶着，整个神态是外松內紧，好象怕这个印发生意外的差舛。面孔朝前为的是观察四周，眼睛朝下是关心印的安全，左手稳托是使得印不往下掉，右手輕扶是免得印发生不測，身体比完全立正的姿式更便于进退，长着一付稳重端庄忠于圣母的可靠象。她的年齡虽青却頗懂事，也許由于职业关系，比上面两个生活得更优裕些。所以外形显得更飽滿。她是圣母貼身的亲信。另外的一位是离圣母較远的右側侍女，可能是拿拂尘或如意一类东西的侍女。她的年齡比較小，好象还不大懂事，她既不象那个捧印的那样虔誠，又不象握綉巾者那样的風騷，认眞当中有些天眞，正是一个入宫不久尙未有很多經历的侍从。上面談到的几个象只是这些雕象中間很小的一部分，从他們的創作思想来讲，很明显的是注意了人物的性格刻划，深刻的反映了这些不同人物的性格特征。所以我們一看时就感觉到很生动，进而引起我們对生活的联想，好象我們都能理解她們的工作和遭遇，但是也感觉到她們的寂寞和空虛。因此无論紧張也罢，作态也罢，这些象都是从描写人物的特征和思想出发，因而也就捕捉到人物的眞实的思想感情和眞实的形象。它的手法和技术也适应于这样的要求。比如衣紋就全部运用了活紋，沒有一根是死紋的；而且运用了深紋、淺紋、实紋、浮紋，把衣紋做了恰当的配置，更使雕象栩栩如生。她們的衣紋不同于那些做装飾的綫条，而是很重視衣服的体积、质感和衣褶的起点及附着点的变化。旣有形成深紋的原因，也說明了衣紋凸起的来源。因此衣紋的起伏变化以及它的起和止，都做到来去分明，从这里看出了宋代的雕塑往写实方面走了一大步。同时在它的綫条处理上，也适应了人物的性格。接近于写实的技巧，也帮助区别每个人物的特征。但它的写实并不是自然主义的描述，而是强調了人物的特征和典型，这就有助于使作品能够深化。无論是扮成小姐的身份也罢，是忠实的僕人也罢，初进宫的侍女也罢，在这里都成了活的人。因为这些象比人稍微小一点，而且都是一些善良的女孩子，同时进圣母殿时，从較远的地方就看到这些象，所以它就不致产生突然的印象而引起观众的恐怖；相反地使得观众很喜爱她們。看了这些作品，引起我想到有些雕塑只是注意到描写这个人是什么身份，并且为了說明它的身份，只通过道具和服装去作文章，因此一个工人象，换了衣装，拿了枪杆就成了战士，这就是缺少了晋祠雕象的深。晋祠的雕象大胆地摆脫了这些服装和道具的約束，而深入到精神状态和性格的刻划，使它能够久看不厌。作品还規定了观众的思路，所以看見它就会使你想到这个人必然会做些什么事情，它的形象和态度就規定了这个人物的行动的必然性，所以有一些同志說："晋祠圣母殿里的每一个侍女，我都能够写出她的小傳。"就是这个道理。上面所談的四个象，除了那个捧印的宫女以外，其它都有过某些局部的修补，但是我們还是可以从整体上看出他的創作的精髓，看出古



2. 晋祠圣母殿宫女塑像



3.平遙双林寺天王像

代艺人的匠心。虽然这里只有区区的几十位宮女，生活的范圍也很窄小，但是它深刻細致的反映出不同人物的情緒和性格，提供了宝貴的創作經驗。这些雕象說明了“不靠衣裝靠傳神，形狀神态藏灵魂，表象滿是傳情处，泥象巧妙胜眞人”。这是一个令人忘返的地方，在这里久住，也是一种乐趣。

(二)雕塑之林——平遙：在国內，平遙的雕塑过去并不是很有名的，我想那可能是因为交通不太方便，或者是年代不很古老吧。这两年来去了不少的雕刻家，他們一到平遙，就象着迷似地被这些作品吸引住了，回来以后还是贊美不絕。为什么有这样大的魅力呢？一是多，二是好。先讲多吧，就是到处都是。在平遙城里面，就有清虛观的金剛，太子庙的古代雕塑，文庙里金代的石獅，街上有明代琉璃九龙壁等等；走到城外，无論什么方向都有許許多多的庙。南边卜宜村里就有南北朝、隋唐的造象碑和雕象，南面清凉寺里也有明代的神象，这組象好象新做出来的一样。干坑有耶律夫人庙，还有明代的琉璃塔，塔上有孙悟空故事的琉璃雕刻。离平遙不远就是五代北汉时期的鎮国寺采塑，在这庙宇的旁边，还有許多元代的塑象。总而言之，无論走向东西、南、北都有許多古代的雕塑，而且都保存得很完整。一个人想要浏覽平遙的雕塑，一个月也看不完。除圓雕之外还有許多古代戏台的浮雕。这些雕塑的造型很美，風格和材料多种多样；琉璃的、銅的、石的、木的都有。时代也包括着南北朝、唐、宋、辽金、元、明和清各代。所以到了平遙，就好象到了一个巨大的雕刻博物館一样。以双林寺来說，就有很多雕塑。双林寺建于北魏，原来是中都寺。汉文帝为代王时，已經叫这个名字了，以后在北齐时改名为双林寺。那里的雕塑主要是明代的，也有其他时代的作品。直到今天双林寺里还保存了好几千个彩塑，这些雕象比較完整，同时看来都是出自高手。所以作为研究遺产来讲，也很有价値。远看双林寺就看見四天王的巨象（可能是明代或更早一些的），天王一字并排站在很高的屋檐底下，这些象显示出巨人的力量。它的尺寸、排列方法和形象塑造都不同于許多庙宇的公式，表現出雕塑家的才华和創造性。許多地方的天王象，都强調了形象的怪異和凶恶，这里的几个天王却吸取了武士的形象(图3)。通过它强壮的身体、坚强的造型，来塑造出勇猛的、有气魄的巨人样的英雄态度。它是以生活形象作为基础来进行簡化与提煉，而不是从公式来进行創造的，所以这四个象感觉气很足，神很集中。整体联貫得很好，热血沸騰，是难得的武士的杰作。

进入寺的中間有一座大殿，額上大字写着“灵鷲遺風”。在这殿里有許多雕象，四面的墻上布滿了壁塑，好象是舞台演出一样。墻上重叠着一个一个充滿了塑象的舞台面，其間描写了許多神話及生活故事的題材，技巧精到。每一个龕里塑造着一些生动的群象，它們运用了調合或对照的手法，有描写棄官寻佛的場面，也有生动而凶猛的麒麟守卫着恬静而沉睡的美人的場面，形成强烈地造型上的对比。在中間的那些圓雕，比例适中，态度自然，刀法簡炼，交代清楚，好象看了这个象就能知道雕塑家是从什么地方下笔的；但是却不知道他为什么作得这样的美丽。比如站立在西边的侍者，就显示出簡洁而节奏明显，丰腴而不虛，近人而不俗，美而不媚，靜中有动，飽滿結实而流暢，体象透亮的感觉。雕塑的胸、腰、腹部位与衣紋等恰如其分，每个地方都很注意整体，显得很美，它和佛教上对神的概念很相符，能引起观众对美的享受而受到欢迎。进到千佛殿和菩薩殿，四壁滿是悬塑，数以千計的美丽仙女及神佛，形成了壮丽和輝煌的艺术宮殿。在千佛殿的門旁，立着两个供养人(图4、5)，这供养人比神象还大，手法也很写实。从开始，在北魏时期偶尔出現小小的供养人，到了明代，就变大了，而且人物塑造得很具体。这就看出了神和人的关系的变化。值得注意的是罗汉堂的雕塑，这些象的造型响亮而結实，有金石之感，感觉坚硬似聞其声，造型表达了“罗汉具有不坏軀体”的含义，更加以結构严紧，构图風格特殊，使人百看不厌。象“伏虎罗汉”就是通过人物造型上显出的力量，及虎馴服似猫一样听用的情节，說明罗汉已伏虎，而不采用

图解般的架式，以集中刻划人物。我們驟眼看罗汉就象看一座山，首先給人稳定而靜止的印象，然后再看到神气上行，內势集中在眼，亮膛的衣沿与帽边联成一綫，也加强了这方面的作用。眼威猛而动，与全身稳定就成了对比，如黑夜的月亮那样明亮。对比手法也运用到衣紋处理上，挺直基調的衣紋象征剛劲，胸腹的起伏和平簡的外衣形成强烈对照，它象征內剛而外柔，外文而內武的造型，也符合罗汉修行的傳說，衣紋簡而直則性格在平靜中現出剛劲，但主調是平靜。同时直衣紋中却有突起，如衣袖上的几根圓高衣紋，这就在平靜中露出火气，因此也就更加强了罗汉身份与性格的特征，使造型和性格相互作用，而产生微妙的意境，引起观众內心的共鳴。許多同志都认为这些雕塑的时代要早于明代。总的来說平遙的雕塑生动活潑而又概括提练，因此当你一踏入平遙，就会看見各个时代的石獅或跃或戏，充滿了活跃的特色。至于以佛經为依据的塑象，最容易流于平庸的程式中，但平遙的雕塑，妙在內容不違經文，却又有大胆的独創，处理活潑生动，造象的形式美而概括，既有“人”的特征，又不象具体的某人，更有鮮明的典型性格。因此菩薩姿态閑靜，而造型含有善良的特征；武神則有气冲斗牛，力拔千鈞的形象。其中尤以造型能准确的反映出人物性格更为可貴。因为以角度轉折与高低起伏的不同，显示人物不同性格的特征，是衡量一件作品水平的重要方面。衣紋处理美而簡明，既帮助了姿势，又显出性格。总之男的壮实有力，女的美丽而流暢，是造型美的綜合，有的雕塑既完整又象新的一般。平遙是雕塑的森林，是一个宝貴的地方。

(三)龙門——石雕的宝庫：龙門是我国的巨大石窟之一。因为它作品很丰富，而且經历过几个时代，推荐介紹过的也不少，大家都很了解它，所以这里就不談它的好坏問題了。龙門不同風格的好作品很多，如唐代的供养人（图6）是一件小小的雕塑，可是却刻划得那样的虔誠，把生活中人物的精神面貌描写得这样自然而准确，衣紋的运动和布局又很得当，它的技巧充分的表达了人物的安靜集中的态度，輕輕几笔得其自然的妙处。但是在极南洞两边的两个力士（图7）就不同了，力士象并不大，是經过精心雕凿的，为了表現力量，就夸張了筋肉的界綫，把胸部和腹部的局部关系做得很明显，带有一定的装飾趣味，这些肌肉成为几何形体，就使得远看的效果更为显著，輪廓更加清楚，边綫飽滿，整个力量显得更加强大。夸張了的一块一块的肌肉和它强有力的总效果，与力士的要求得到統一，它和上面談过的供养人的表現技法完全不同，一个近乎自然，一个却是夸張，但同样都是为了表达內容。这两个象的比例都很正常，它們的动态和造型也很容易被人所理解。当然它的好处也就会較容易的被观众接受了。但是也有不少的雕象，由于某些方面和生活的人不一样而被人誤解的。比如就有人說：“某个雕塑做得和眞人不一样，就因为他沒有技术，业务水平太差。”因而否定了古代的杰作。但是不习慣和不合乎生活的形象，是否就一定是沒有技术、沒有艺术和无能呢？不，很多例子都

4. 平遙双林寺千佛殿供养人像

5. 平遙双林寺千佛殿供养人像

6. 龙門奉先寺外小窟供养人像

可以說明它不是无能，而正因为它艺术上的高超。为了讲得清楚些，且举几个例来說一說吧！在这里用四个字来說明，那就是："平"、"亮"、"怪"、"短"，因为有些同志对这四个字提出过非議。龙門的石雕有很多特点，这几个字也是特点之一，先讲"平"字吧：包括龙門在內的許多古代佛象和菩薩象的身体刻得很簡单，各部分的高低起伏比眞人少，像奉先寺的佛象胸部就不如眞人高，肌肉飽滿，但又不怎样突出。那就是說凹处不深，高处不跳。在突出和凹进去的地方，造型上都比較平整，衣紋呢，只是随身挂綫，而不是玲瓏浮凸，这就不同于眞实的衣紋；因为它的造型比較平，因此有人說："古人不懂得把衣紋做成立体，不能把衣紋做成眞的一样"。可是在同一个时代的作品或者比它还要早的作品中，就有做得很好的立体的衣紋，这里的雕塑只是不想把它做成立体而已。为什么不那样做呢？我想可能有这样一些原因：（1）佛的性格是靜的，因此心意不表之于外，在佛經上的佛是法力无边和摒絕尘念的統一体，因此造佛象宜用靜的基調，佛不象孙悟空那样的动。靜的概念和靜的造型要求得統一，就要找到恰当的表現方法，这方法就是"平"。"平"是象征着靜止的造型，跳动代表着热情或急躁，用跳动的衣紋来做神佛雕象，就会显得火气太盛，尘念未除，因此造佛象采用"平"的衣紋就与生活現实的衣紋有一定的距离了。其实佛和人在古人的印象当中总是联系着的，但也有一定的距离，"平"处理就使造型和概念相符，形式內容也能够获得統一。因此"平"就不是沒有技术，而正是使技术服从于內容的艺术技巧。当然"平"不是平板，平板就会显得冷，事实上佛象的身軀还是显出了身段，看出大体的身材，也有一定的体积。因此在靜中包含了动意，是溫暖的而不是冷冰冰的。衣紋的平加强了靜的主导作用，但是綫的变化并不刻板，使它显得靜而不滯，那么这就形成了以靜为基調也包含着某些动的因素的技术手法。也就是說平、靜完全符合了佛的特性，至于其中包含着动的因素，是使它和观众容易发生感情上的联系。（2）"起伏"和"平"是对照手法：上面談到了佛象并沒有强烈高低起伏的衣紋，因此构成了宁靜的主調，加以它的头部是端正的，正就"靜"，因此佛象的基調是靜的。可是头部的体积和身体不同，头的高低关系就比身体明显，起伏大就会产生动的感觉，从造型来看，头部强烈的体积就成为全身最动的地方，特别容易吸引观众的視綫。因此头部所以突出是和身体衣紋的"平"有密切关系的，"平"就使得主次的关系更加明显，使观众視綫被头部所吸引，而佛象的头部正是集中表現思想的地方。比如"佛眼不出門"这句話，正是說明了佛的眼睛管着朝拜的人，也說明了眼睛的重要性。身体衣紋用造型的平处理就突出了头部，这正是画龙点睛、把鋼用在刀刃上的手法，也是从对照中求得統一的手法，是用宾来拱托着主，也是用靜来对照动，使衣服成为突出头部的装飾，加强整体的节奏。比如奉先寺的佛象，我們一看就是先看見他的头，而不是先看見他的身。这个象的头部刻得庄严而又美丽，可亲而又威严，想笑又不笑，做得很好。但是也由于身体采用了平处

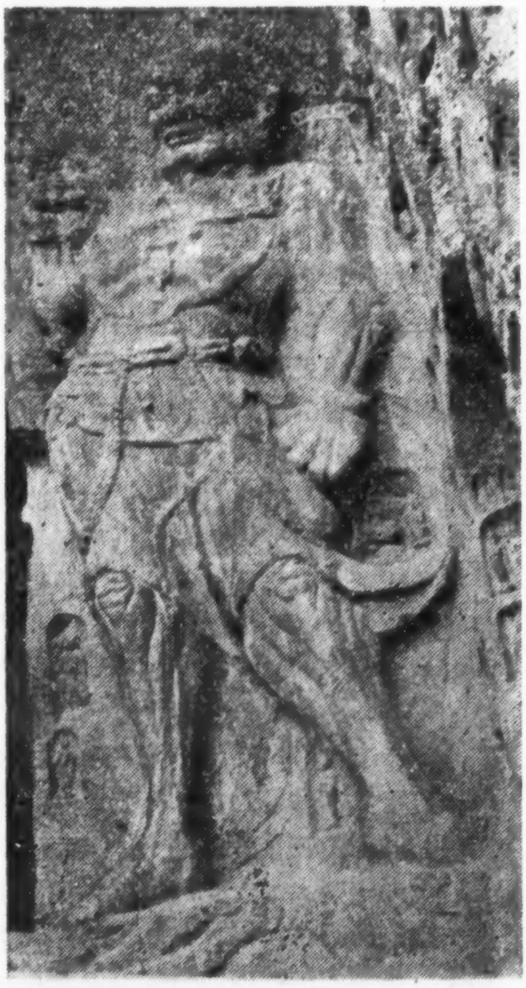
7. 龙門极南洞口力士像之一

理，才使头部的形象更容易吸引观众的注視而收到預期效果。

“亮”是說感觉。有的雕塑感觉到灰色，有的雕塑感觉到黑色，有的雕塑感觉髒，有的雕塑感觉亮。龙門也有一些菩薩象和佛象有明亮的感觉。神和佛在傳說当中就是不髒的，遍体发亮的，因此，怎样能够把这个感觉作出来，正是古代雕刻家有意无意追求的目标之一。佛象貼了金，一方面象征佛具有不坏之体，同时也用金光产生的明亮而区别于世人。当然金身还許有其它的意义，但是使佛象发亮的感觉也是重要原因之一，給菩薩貼金的确符合于“遍体生光”的意思，但是用貼金造成亮是表面的做法，在技术上来說，也是比較低易的技术。古代雕刻中有不少使雕象发亮的艺术处理，龙門有些象就运用了光的原理、运用造型的办法来使得雕象发亮。比如在体积的高地方减少了差别，使得光能够流动自如，在低处則采用淺处理，使低凹的地方統一在有节奏的层次上，这样就产生了明亮的感觉。“亮”和上面所談的“平”有关系，它还会加强雕象的裝飾性。一般的說，佛象比武士象要亮些，奉先寺就是如此，佛象上的明亮效果正是和交接面及低凹处的处理很有关系。“亮”还可以加强整体，并使整个雕象在感觉上比同样大的象要显得大些。“亮”也加强了各个部分的联系和呼应，“亮”的感觉会使观众产生快意，今天做領袖象也可以在这方面进行探討。雕象做得“亮”，并不是不懂得一个眞人本来就不发亮这个道理，并非不知道衣紋有高有低，体积凹处有深有淺的道理，使象“亮”些正是作者要充分体現出佛的概念而运用的雕塑技巧。

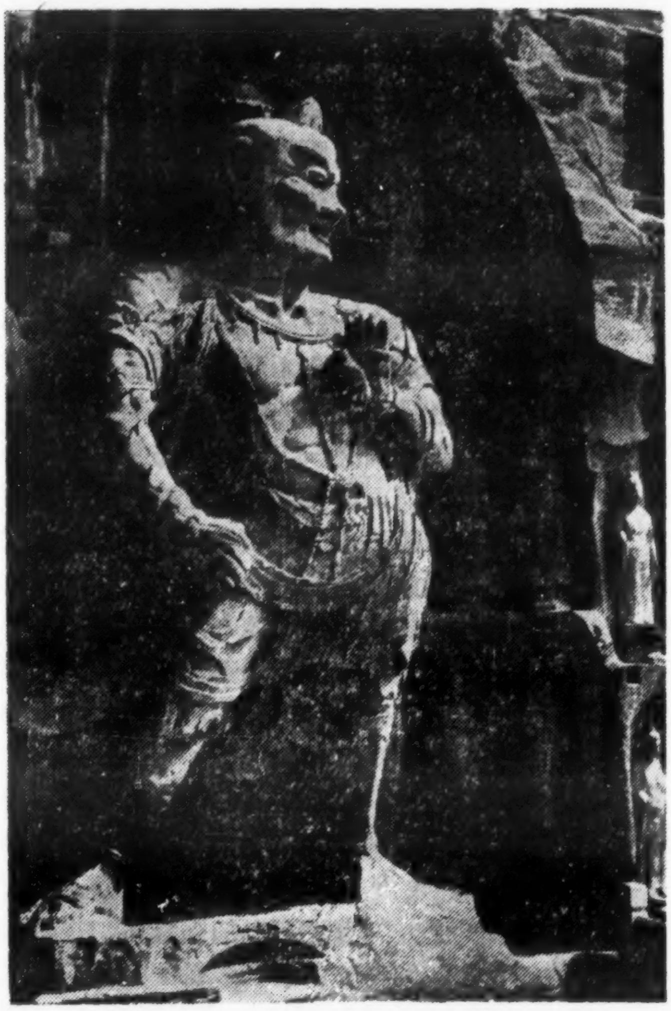
“怪”，有些人指責說龙門石窟中有的雕塑太怪，人不象人，兽不象兽，不如欧洲古代雕刻那样好，因为有好多东西怪到不能令人理解了，并說“怪”是低能的表現。有的还以龙門万佛洞的力士作例子，我也就象談象吧。万佛洞外边北面的力士象（图8），确实不象人，小腿长，大腿短，头方正，身頸短，肌肉又連不上，比例又不恰当，是否这个象的水平就很低呢？这里我想为它辯护。虽然开始看去觉得脖子太短，又太粗，小腿上部的肌肉太大，这一切好象都不合理，不合解剖，有些不象人，有点象野兽。的确这是現象，因为他就不象常人嘛！他不是世人，他是护法力士，他的形象怎样才算对，本来可以由作家去創造的。这个象借用了許多猛兽的造型，正是为了加强他的凶猛，仔細看时，就会发現雕象里面的許多局部采取了三角形和方形的結构。方形是稳重，三角形是力量，因为很多东西在显示力量时，常常变成了三角形。例如肌肉平静时是圓的，用勁就显出了角；蛇平常是圓的，发怒立起来就成了三角形。力士身上如小腿上部到脚背上面是三角，胸是三角，骨盘也是三角，这許多三角結构就加强了力量。除三角外还有很多肌肉的条条，有些象棍束，比如小腿就不象肉，所以感到坚硬。他并非单靠整体显出力量，就是每一部分都表現得很坚硬，好象你碰了他，你就要吃亏。这种造型正是为了表达主題的要求，形式是符合內容的。至于雕象借用了一些猛兽的形态，又何尝不是为了使形式能够更充分表达他的意图呢？因此我以为“怪”并不足以证明他是低能，只要怪得有理，怪也并不坏啊！

“短”，有不少书专門研究龙門、云崗雕象的比例問題，也有不少人觉得我們很多古代雕象比例不对，头大身短，感到很遺憾。因此他們說我們古代雕塑太糟糕了，是技术太差，是匠人掌握不住比例，为了探討我就要护“短”了。比如有些同志談到古代雕塑“短”的問題，认为这就不如外国，觉得很理亏，因此有人就把“短”作为遺产中的糟粕批判掉，在举例中有人也提到龙門奉先寺的力士象說：“这个力士象有力还算有力，就是解剖不对，比例不对，眞人有七个头高，外国力士的头就更小，它只有五个头高，做短了，这就是因为这时的人，还沒有掌握現代人的技术”。是否是这样呢？如果孤立地看这張照片的話（图9），也还是有道理的，但是到实地一看，我們就会感觉到这种說法是沒有理解創作的意图。其实这个問題



8.龙門万佛洞外北面力士像

是可以理解的，因为我們上面不是讲到极南洞的力士嗎，那个力士的比例就不短，为什么到了奉先寺就短了呢？就拿奉先寺的主佛来說，它的比例也还是正常的，甚至它两旁那些比人大不多的佛象，也都比例恰当，为什么这些象的比例偏偏不对呢？这些例足以說明古人并非不懂比例。力士的身材所以短，总会有更重要的意义。在石窟雕塑中，很注意表达思想，佛敎造象很重視主次的安排，也注意主象的作用，因此突出主象就成为創作构图的基本法則之一。在奉先寺的佛、弟子、菩薩、天王、力士等一組群象里，佛象是主象，但是怎样去突出佛象而又要它和观众接近？那就是艺术家必需考虑的問題。奉先寺是采用了通常見到的突出主象的办法，通过安排和造型上的对照（比如文武的对照，高矮的对照，立与坐的对照等），使这群象不单調。但是对照必需考虑到統一，所以这样就看見在群象里，大佛坐在中間，旁边的阿难和迦叶两个人比較小和矮，同时好象两条棍一样站着，使佛象四周空位較多，位置也高，雕象就突出了（頁７图版）。它的头部和旁边的两个头成为等边三角，形似金字塔，这样一来，塔尖显眼了，頂綫的中間部分就显得飽滿，使主象更突出偉大。其它菩薩、天王和力士象，比旁边两个弟子高了点，但都比主象低一些，使这些象的头頂联系起来的綫成为一个波状，主象是高峰，这样在造型布置上也就恰当了。事实上主象高起来正合适，因为如果主象低就会感觉缺陷和干瘪，而且主次不分，这是一个形式感的問題。因此突出主象是对的，但是却发生了一些新的問題。比如奉先寺的主象座子位置不很高，以便使朝拜人和佛头的距离縮短，加强佛的作用。如果佛座高，象就高了，象就和朝拜的人远了，远了就不亲切，佛象对朝拜者的魔力就会减少，这样就减弱了对人思想上所起的作用。石窟雕塑要发生作用是主要的，因此放低主象是适合宗敎要求的中心問題，所以把佛象头部位置弄低一些是完全可以理解的。可是坐象座子短了，就会比同样大的主象矮两个头，因此两旁雕象若同样大的話，中間会凹下去，这不符合突出主象的原則。因此左右用較小的人，把两个象都减低一半，以产生对比的作用，但是所有的象都减低一半行不行呢？头都小了一半，主象将会显得孤单，威風又不够了。这么一来，对比虽有了，但不能統一。因此在作菩薩、天王、力士象时，就比两旁弟子高一些、大一些，形成头頂綫的变化，它不超出主象的高度，但又接近主象，无論高低和大小都不致相差太远，因而群象效果就比較一致。可是这样一来又产生另外一个問題，因为这群副象的头即使只有主象的$^{3}/_{4}$那么大，要是站起来还会比主象高的。那怎么办呢？把它弄小了不調和，但站着又高于主象，在这种情况下，把它身体的部分压短是一个好的办法。一方面头部和整体取得統一，另方面也适应于近看的比例关系，矮还能显示出它的力量，因此到現場看也很有气魄，結果总效果反而很好，主題也很突出，所以人太矮了比例不合适，并不是技术达不到，而是为了主題更突出和适合环境，也是为了艺术上更高的要求而进行的变形，即使它的脖子很粗，和眞人的脖子不一样，也是和改变了的比例取得調和。所以我认为它不是无能而做短了，而是妙在短。



9. 龙門奉先寺左側力士像

上述"平亮怪短"四个字只是龙門雕塑中很少的一点技巧，但是它向我們提出了一个問題，就是技术不能停留在自然形态的模仿，艺术性的高或低，主要决定于它和表現意图的巧妙联系。解放后我們的雕塑有很大的进展，进步是飞跃的，但还必須从遺产当中不断学习，如晋祠宮女的深，平遙彩塑的美和力量的表現以及概括性，龙門石雕采用造型和手法的变化等等。前輩的雕塑匠师們給我們留下了无限丰富的雕塑遺产，它正向我們招手，无論一点一滴都将有助于我們創作水平的提高。

广元千佛崖簡介

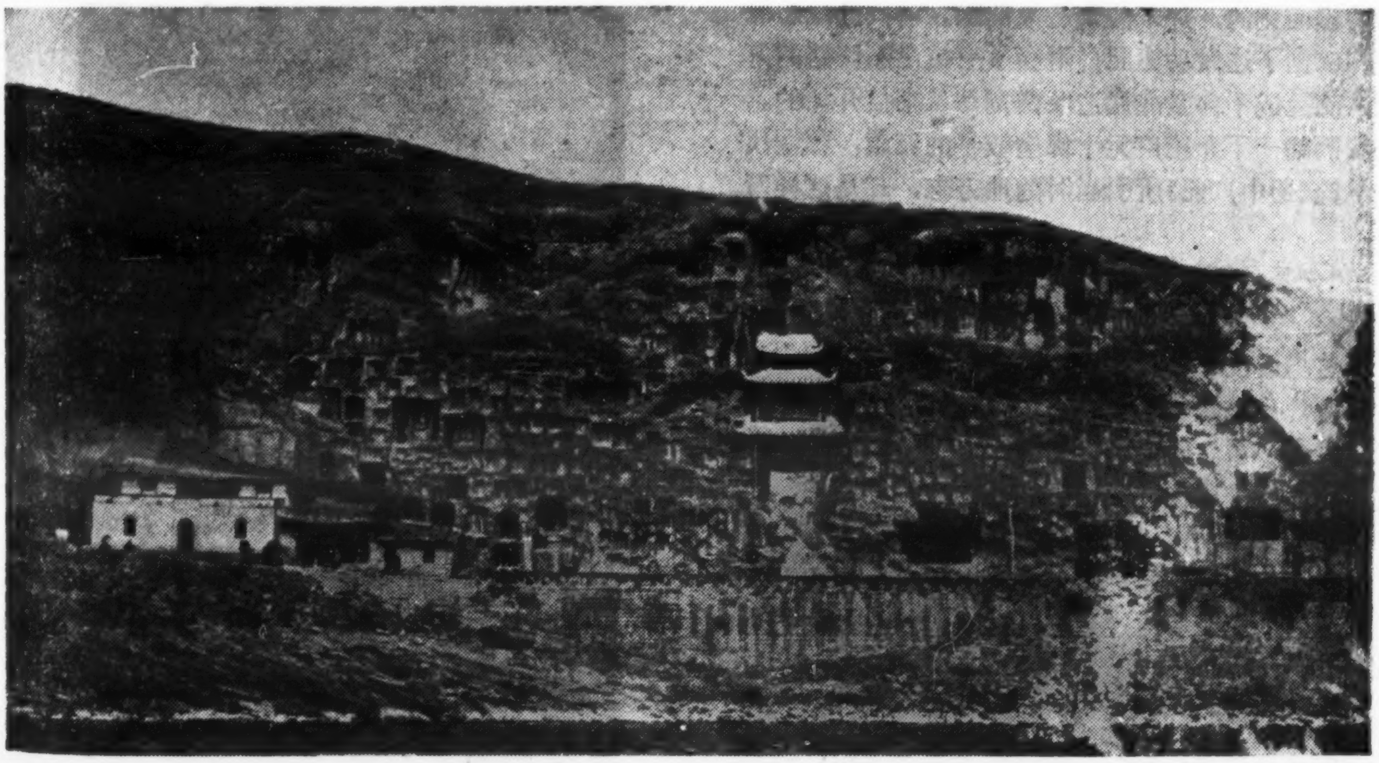
温廷寛

广元在四川盆地的北緣，北接秦岭，南扼劍閣，位于嘉陵江上游之濱，自古即为由秦入蜀的孔道，在軍事和交通上都占有重要位置，現宝成铁路也經过这里。广元县城西北共有摩崖石窟雕刻三处，均沿着嘉陵江两岸断崖开凿，一处是城北約四公里嘉陵江西岸的千佛崖，一处是与千佛崖斜对东岸的皇澤寺，一处是东岸南段的五佛洞。皇澤寺在《文物》、《考古》上均作过較全面地介紹，五佛洞为宋刻，規模較小，作品也較一般，又經过严重地破坏，所剩石刻已不多。本文只就千佛崖作一概括介紹。

广元千佛崖是四川省也是全国最重要的石窟群之一。其規模之宏偉、雕凿时代之联綿不断，堪与龙門相比。此处原有窟龕地段长达半里以上，在抗日战争之前，国民党反动政府修川陝公路，竟把南段窟龕炸掉，造像被毁达二分之一以上。据該处清咸丰四年石刻所記，当时千佛崖留有造像一万七千多身，可以想見原来之規模。現仅存窟龕四百余座，造像七千身左右。

千佛崖窟龕群的雕凿非常集中，龕窟层叠密接，有如蜂房，最多叠至十三层，高达四十米（图 1）。这里除了大量造像外，还保存着唐、宋、元、明、清历代的文字題記。根据1940年謝开来等所修县志的統計，共有唐刻二十七段、五代刻五段、宋刻二十六段、元刻二十六段、明刻八段、无年号者四十一段。

广元千佛崖窟龕，凿刻在古代由秦入蜀必經之



1. 千佛崖全景

路的棧道崖壁上。棧道是由来已久的，《史記·蔡澤傳》中曾有“棧道千里，通于蜀汉，使天下皆畏秦”的字句，可見棧道在秦时即已存在。至汉代数經兵燹而毁掉，故《华阳国志》又說：“諸葛亮相蜀，凿石架空，始为飞閣，以通行道”。当是又經修复，以后一直使用下来。到宋代王像之所著《輿地紀胜》中利州景物“石栏桥”条，还記載着：“桥在綿谷县北一里，自城北至大安軍界，桥閣共一万五千三百六十間，其著名者为石柜閣、龙洞閣”。千佛崖就在石柜閣迤北，可見宋代还保存着棧道上的飞閣。現在千佛崖段的棧道飞閣却一点也看不見了。但从目前所見到的这叠石鋪路的数十米地段看来，很可能就是当初架設桥閣的地方，而且桥閣的架木不会高出路面，因为上层崖壁窟龕是那样的紧密相接，根本找不出横列的椽木石孔的痕迹，按一般情况，佛龕也不会开凿在棧道行人的脚下。我們有理由推測現在最下层的龕窟，就是当时棧道的路边，那些架木的石孔，可能已被路基叠石所遮盖了。确定了古代桥閣的位置，对我們研究这里窟龕的創建，是很有帮助的。

关于千佛崖窟龕的开創时代問題，已見本刊今年第二期史岩先生的文章，我基本同意史岩先生的看法①。此处发現最早的文字碑刻均是唐代年号，一为开元七年□月二十三日題記，一为开元十年二月的彭景宣造像記，一为开元十年六月□七日韦抗功德記②。按唐书韦抗傳上說：“开元三年自左庶子出为益州刺史，四年入为黃門郎”。这段功德記刻于开元十年，应該是在他离职后，当地人为追念韦抗的功績而刻的，并未涉及造像問題。淸代的地志記載却依据了这段功德記并附会了韦抗凿石修路的傳說，而說成千佛崖龕窟造像凿刻是从韦抗开始的。但我們翻一下介紹广元千佛崖較早的記載，如明代曹学銓《蜀中广記》所引当时的地方志，却是这样写的：

“先是悬崖架木作棧而行，后凿石为千佛像，成通衢矣。”

这里既沒有提到韦抗，也沒有說开出道路才开始造像，只是說先有棧道，后凿佛像，凿刻佛像后，来往人愈多了。还应該提出《蜀中广記》所引的另两段材料，就是唐代苏頲《題利州北佛龕記》中有：

“……吾又見像法住世于岩之阿，百千万亿兮相观我，載琢載追兮吾匪他”。

苏頲于第二年再过这里，又有《重于去岁題处作》：

“重岩載看美，分塔起层标，蜀守經塗处，巴人作礼朝，地凝三界出，空是六尘銷，臥石鋪蒼蘚，行塍复綠条，岁年书有記，非为学題桥”。

苏頲是开元时著名人物，据新唐书列傳記載，他是“八年（开元）罢为礼部尙书，俄檢校大都督长，按察节度劍南諸州”。死于开元十五年，估計上史两段題記是在任上作的，可能在开元十年左右。他那时所見到的千佛崖已經是：“吾又見像法住世于岩之阿，百万亿兮相观我”、“重岩載看美，分

2. 大佛洞左壁菩薩

---

① 請参考《現代佛学》1957年8月号拙作《四川佛教摩崖造像的艺术价值及其現况》一文。

② 全文为：“劍南道按察史銀靑光祿大夫行益州都督府长史韦抗功德碑开元十年六月□七日” 史岩先生的文章誤把韦抗功德記的年月放在“李公（史誤为光）付倅……”的記文之后，可能是因为都刻在一处而发生了誤会，“李公付倅……”实是郑愚題記的后一行。这里需要把另一題記和郑愚題記連起来一看就可明白：

李景让赴鎭西蜀，男譙、焜、誨从，处士須蔚同行　楊□福□諸岩

（这段題記是刻在韦碑左边花紋內）

李景让見唐书忠义傳，曾在大中十一年作过西川节度史，郑愚是开成年进士，咸通以后历任边疆重职，見全唐詩小傳。因而郑愚的題記就刻出：

尙书职方員外郎郑愚，大中十三年六月三日自前西川僕射李公付倅除官赴闕，睹公題記，不胜感恋。

（这段題記是在韦抗功德碑右边花紋內）

这里所指李公即景让，若把开元十年六月□七日放在郑愚題記之后，就張冠李戴了。因而这个年月是韦抗功德記的下款紀年，是可以明确的。

塔起层标，蜀守經塗处，巴人作礼朝”。当时不但佛龕密布，而且拜佛的人也很多。这就使我們怀疑苏頲在开元十年前后看到的那么多佛像，是否都是在韦抗凿石修路后所刻的？

上面所引的文字材料，只可作为突破“韦抗創始龕窟造像”說法的佐证，还不能更进一步說明千佛崖窟龕究竟創自何代，現在就从現存大佛洞的造象实物来談一談，作为1957年8月《現代佛学》拙稿及史岩先生文章的补充。

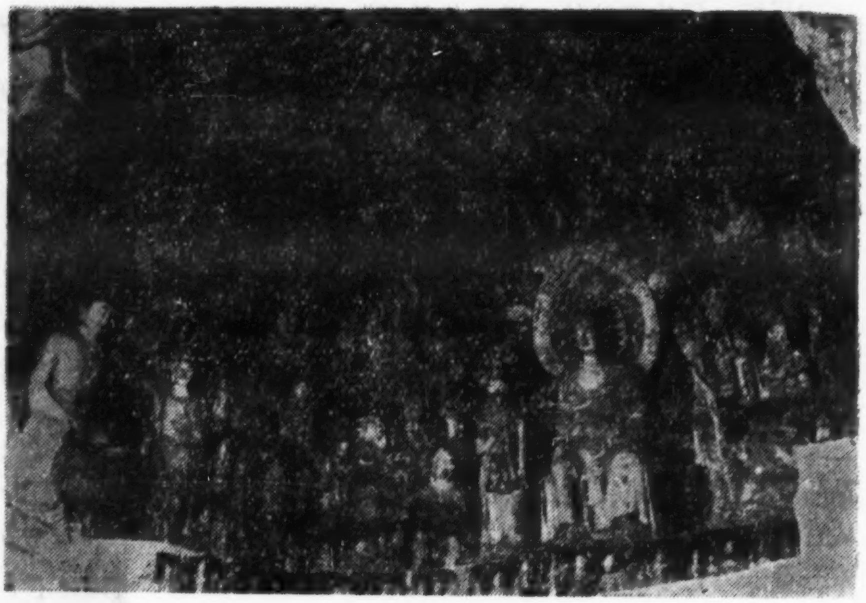
大佛洞主佛头部已經破坏，由后人补上了一个泥头，身上的衣服也經后代盖上了一层泥塑，如果說后人补塑是有意識的保留原作的特点，那么无論从它的阶梯式的衣折、向左右散开的衣襬以及身形体态看来，它和这里的唐代造象都有着显著的区别。最具有說服力的是那完全保留原状的两壁菩薩，如左壁菩薩（图2），頂发刻出許多纵列的深沟，上束两瓣髻，天衣披肩向外側翻起，在胸前部份作十字相交，和麦积山第90、133、135号等窟的魏型菩薩十分近似。而尖形的項圈与敦煌254窟魏塑菩薩所戴完全一样。耳旁的两条垂带，中段有圓形飾物，在隋代及以后的造象中也絕少見到。下身裙襬的图案化了的反正折边，也同是南北朝造象的流行样式。最为显著的是主佛身部比較扁薄，两側菩薩像紧貼后壁，身体各部都作淺刻，介乎圓雕与浮雕之間，这是早期大型佛像雕塑手法的特点之一，在敦煌、云崗、龙門可以找到許多例证，又是隋代以后所未見。至于大佛洞右端峭壁間平圓頂中型深龕的造象特征，史文已介紹得相当詳細，应該是稍后于大佛龕又不晚于隋代的作品，这里不再論及。

前面曾經提到，大佛洞的所在很可能就是古代棧道的路边，而右端的早期中型龕又和大佛洞相距不远，在这样一个惊險的地方，可以設想古人首先要选擇最方便的位置开始凿刻佛象龕洞，这就更有理由认为大佛洞是最早开凿的洞窟之一。大佛洞造象一方面存在着北朝（或相当于北朝）时期造象的若干特征，另方面又有某些不同之处，我想这正是由于在广元地区而形成了特殊的地方風格。按广元地区在晋末为晋寿县地，十六国时成汉占領达四十六年之久，南朝宋、齐时为梁州所轄，梁时改为晋寿郡治，曾两度被西魏占領，先后改为西益州和利州，陈版图縮小，又成为北周屬地，隋大业初改名緜谷，唐置利州和益昌郡于此。上述这一阶段，正是中国佛教和开窟凿像的盛期。广元地当南北冲要，北朝开窟造象之風，由最繁荣的甘陕之地傳到这里，是不难理解的。当地的雕刻匠师們在开始接受这一新的形式时，自然有可能按照自己的理解来进行創作，这就形成了形式上基本保存着西北地区当时造象的許多局部特征，而在形体部位长短肥瘦的处理以及整体的感觉上，又显現出一定的地方色彩。在南北朝时期，广元地区情况比較复杂，目前又缺乏有关千佛崖的文献材料，还无法确定这些早期造象的凿刻年代以及它們究竟是北朝或南朝的作品，但从这些早期造象的具体形象上，可以看出它們和西北地区特别是临近的麦积山北朝造象的密切关系，作为今后进一步研究南朝和北朝佛教造象在西部地区傳播交流的来龙去脉，是有其重要价值的。

3.大佛洞东壁罗汉像

由上可知，广元千佛崖創凿于南北朝。除了上面介紹的早期作品外，还可以看到一些隋代或以前的作品，如大佛洞东壁上方的单身罗汉坐像（图3），头小身长，肩寬頸直，着袈裟，坦右肩，衣紋簡单而挺硬，脚部还保留着早期所具有的高浮雕处理方法，許多具体特征都是其他地区造象所少見，显現了独具的地方特点，目前还不易用旁证来推論它們的时代，但从这些造象所具有的風格和质朴的雕刻手法看来，却不像隋代以后的作品。就我推想，在原来是古棧道路旁的下层崖壁，当初还可能有不少唐代以前的作品，可惜已經自然或人为的破坏，剩下一些崩落殘痕，現存下层窟龕是不多了。

千佛崖現存窟龕，大部份刻在难于攀登的崖壁高处，作者在1956年末参观时，由于时間和条件

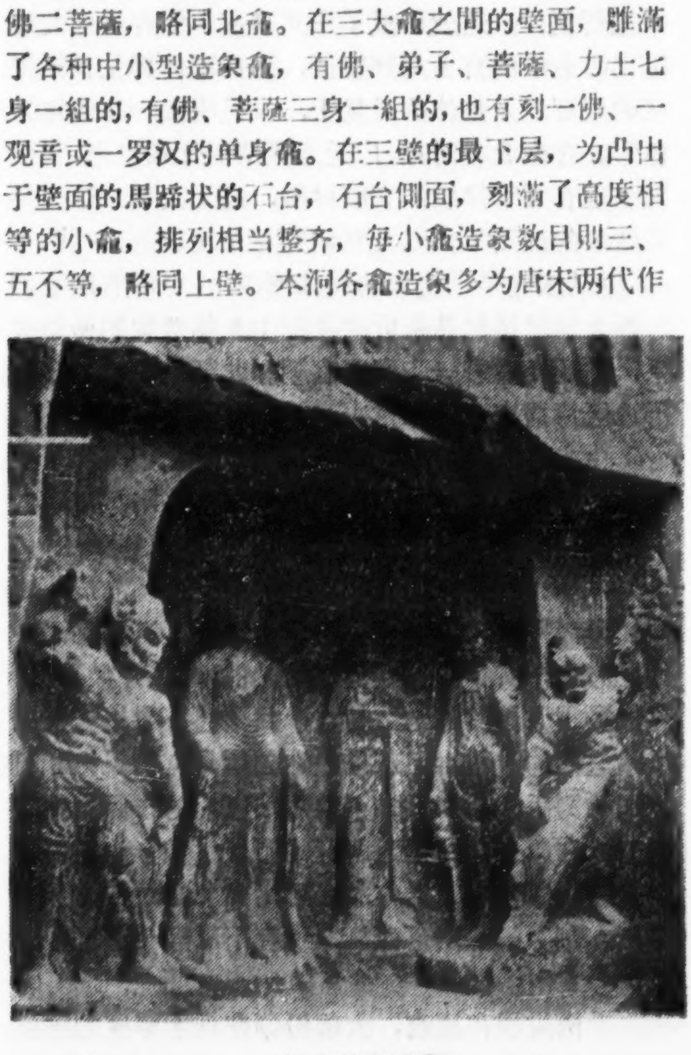


4. 穹庐形大窟

所限，看到的多是唐刻，这里只能凭記忆和手边的一点材料，再重点的介紹几个唐代窟龕，以供讀者作一般的了解。

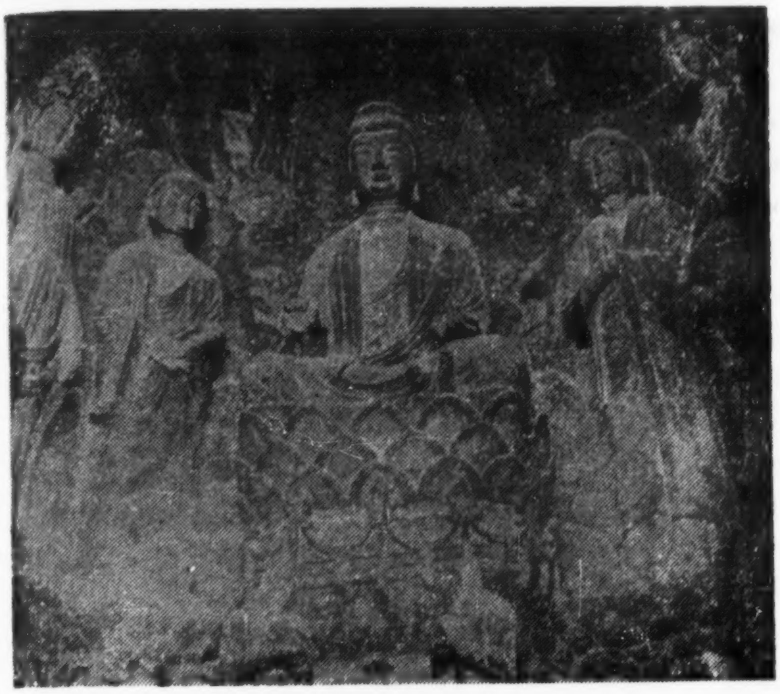
在現存窟龕地段的中部，有一座单进的三层木构建筑，要登石梯而上，第一层就是这里最大的洞窟之一"大云洞"，洞中后壁刻观音立象，美冠华服，肌体丰滿，一望而知是盛唐作品，此洞石刻文字最多，較早的除韦抗功德碑外，还有唐校书郎段文昌元和二年題記、劍州刺史李諷咸通十四年題記、內常侍田匡祚等广明二年題記等。

在大云洞南側和大佛洞之間，还有一个仅次于大云洞的大窟，位于路边最下层，这是穹庐形的洞窟（图4），东、南、北三壁各有一个凹进的大龕，洞頂滿飾蓮花纏枝彩繪图案，东大龕主像是弥勒佛，坐方座，双腿下垂。头后有桃形佛光，方臉寬肩，着圓領通肩大衣，左右二脇侍菩薩。北壁大龕，也是一佛二菩薩，主像趺坐于方形蓮座上，着袒右肩之袈裟，面像較东龕主佛圓潤丰滿。南龕也是一佛二菩薩，略同北龕。在三大龕之間的壁面，雕滿了各种中小型造象龕，有佛、弟子、菩薩、力士七身一組的，有佛、菩薩三身一組的，也有刻一佛、一观音或一罗汉的单身龕。在三壁的最下层，为凸出于壁面的馬蹄状的石台，石台側面，刻滿了高度相等的小龕，排列相当整齐，每小龕造象数目則三、五不等，略同上壁。本洞各龕造象多为唐宋两代作品，虽然是先后陆續开凿的，但由于后来凿刻者对原来設計布局和前人凿刻的尊重，并照顾了本洞的整体規模，因而不显得凌乱。壁面上层的小龕虽略显参差不齐，基本沒有超过壁面上沿，保持了窟頂藻飾的完整。这在不同时代陆續凿刻的洞窟中是頗为难得的。本洞中三壁大龕，当是最早的同时开凿的，造象內容基本相同，但雕刻家对三佛性格神情的刻划，却各有特点，北龕主佛是以一位慈祥的中年妇人的神态出現在观者面前。南壁主佛的造型，会使人联想到沉靜安祥的少女。而正龕的主佛，則由于在这一洞中占着最重要的地位，雕刻家着意求工地对它进行了特定性格的刻划，庄严的面相、寬闊的肩膀，昂起的胸部，具有其他两佛所沒有的雍容气度，突出地显示了当时人們理想中佛的威仪。



5. 卢舍那佛龕

在千佛崖下层的最北端，还复盖着一座近代修建的三間单进庙宇，額題"大云寺"，南面一間的崖壁上，有两个精美的造象龕，分上下两层，下层是卢舍那佛龕（图5），龕口为方形，后面又凿出一个較深的半圓龕，卢舍那佛是立象，臉方頤丰，肉髻寬大，着通肩大衣，后襬垂地，两臂下垂而略向前灣，右手已毁。这身造象无論从面部表情或全身的姿式看来，都像是处在一种宁靜而又沉思的状态中，与这一精神状态相适应的，是那全身稳定下垂的幷行曲綫衣折，在胸部作重叠的半圓形，由腹至膝部作两組长圓的套环式。我們知道，装飾意味較强的幷行衣折，在北朝以后已逐漸由比較写实的衣折所代替，这里的幷行衣折的刻法，又不同于北朝那种綫条挺硬、棱角分明的样式，而是貼体流暢，轉折松軟，把服装质感的眞实性和装飾性諧調地統一起来。卢舍那佛身衣折的幷行曲綫，既使这靜止姿态



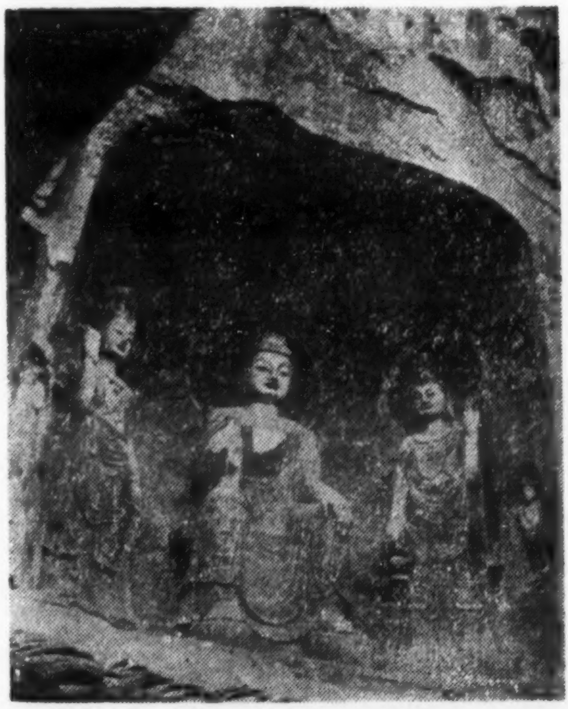
6. 阿弥陀佛龕

的各部份形体，明确地起伏于衣服里面，又由于曲綫規律所呈現的稳定性，佛的寂靜精神状态也随之有所增强。卢舍那佛两側有二弟子及菩薩，都是虔敬而肃穆，龕框两边立着两个側身姿式的力士，动作对称，一手提身边飘带，一手高举持武器，上身赤裸，肌肉凸起，結实有力，雄糾糾的神情，被刻划得十分充分。

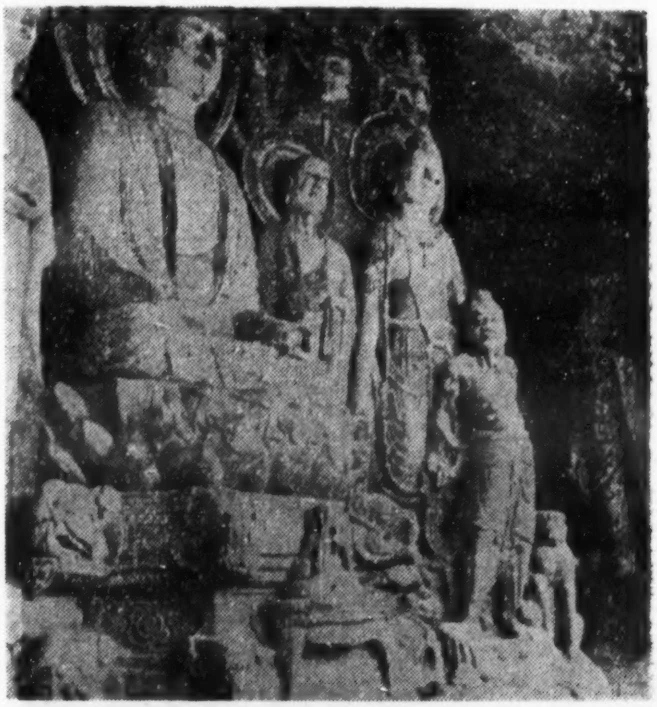
卢舍那佛龕上面，是阿弥陀佛龕(图６)，龕形基本和下龕同。主佛結跏趺坐在寬大的蓮座上，蓮座下是圓角方坛，装飾着璎珞流苏，坛前跪着两身小供养天女像，佛左右二弟子、二菩薩脚下均有蓮托，外进有天王、力士和天女分列两边，身形大小和姿式，都按各自不同的身份，作了恰当而又有变化的安排，这一龕和下层卢舍那佛龕截然不同，如果說下龕是以单純朴素的特点而造成了幽美动人的意境，那么，这一龕則由于內容的丰富和装飾的华美，却取得了堂皇矞丽的效果。

在大云寺稍南，位置在庙頂崖壁的一个中型弥勒佛龕(图７)，可称是千佛崖唐代晚期造象的精华作品之一。造象龕只有一佛二菩薩，龕左右边緣四个单身小龕，均系后刻。造象数量虽然不多，雕刻得却极其精炼細膩，主佛垂骽坐方座上，双足踏蓮花，右腕平抬，手部已断，想見原来是作无畏印，左手拊于左膝，身体各部比例匀称，頂作肉髻，額广眉灣，眼部細长，上臉下垂，嘴部曲綫秀美，这些具体特征构成的臉型，是慈祥溫和而又富于智慧的，通过那略微俯視的双眸，微笑欲言的嘴唇，使人感觉他并非是可望不可即的所謂"上生"或"下生"的弥勒，而是一位对人們傾注着无限关怀的最亲切的人。佛身衣折柔軟流暢，在静止的姿式中显出了輕微的飄动，使这一微妙神态的艺术造型，更富于生活感染力。佛旁的二菩薩，面相朗秀，肌体圓潤，高髻华冠，裳带璎珞精致而熨貼，艺术造型之完美，刻划之精工，在千佛崖看到的晚唐菩薩中，也具有典型性。

在大佛洞迤南，还可以看到两座較深的扁方形



7. 弥勒佛龕



8. 牟尼洞中心佛坛

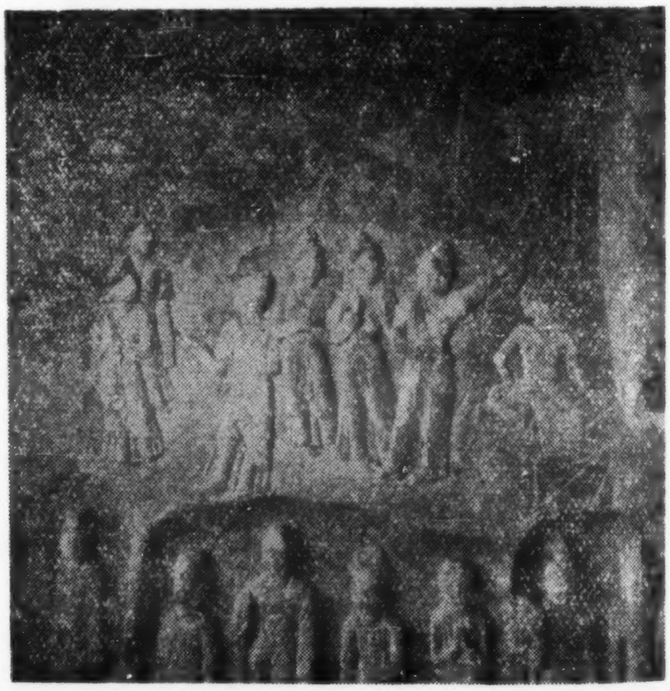
洞窟，两窟紧相邻接，一座是“牟尼閣”，一座是“睡佛龕”。

“牟尼閣”中主要造象，集中在洞中心一座华美的佛坛上(图8)，坛为“凸”字形，突前部份的坛角，装飾着八个獅头，象征獅子座。座前有一三足儿，上置博山炉，座上承方形圓角蓮花座，釋迦趺坐于蓮花座上，臉型长圓丰滿，眼平視，胸部挺起，气宇軒昂。头后桃形佛光的两側，刻有鏤空浮雕菩提树各一株，上連窟頂，树上及树前刻天龙八部，天、龙、迦楼罗等为薄浮雕，刻在枝叶上。树幹前刻两神，作高浮雕，身軀較大，与两側胁侍相等，右一神疑是乾闥婆，左树干前三头六臂手托日月者当是阿修罗。釋迦左右是迦叶、阿难，老少分明。再下是两胁侍菩薩，比二弟子还高出一头，再下二金剛站在佛坛下层，金剛外側雕着两个小巧的坐獅。整座佛坛造象安排得既紧凑，又富于变化，建筑性和体积感都很强。从正面望去，在对称均衡的規律中，表現了主从有序，层次分明。而在两側不同的角度看去，这些造象又是参差錯落，互相照应，取得完美与統一的效果。在本洞的南北壁面，各雕有五身罗汉立像，应是佛門十哲，虽然与中心佛坛上的迦叶、阿难有所重复，但作为一个說法的完整的場景，佛坛上不能缺少迦叶、阿难，只有菩薩、金剛和天龙八部。而作为佛門十哲的組織，又不宜抽掉二弟子。雕刻家这种大胆安排，使我們看到比宝頂“十二圓觉洞”菩薩处理方法的更为早期的范例③。表現佛經題材两个完整单元和不同地位的安排，在这洞中是存在着矛盾的，但雕刻家的这种大胆处理，并不影响当时作为佛教宣傳的效果。我們今天如不斤斤計較于罗汉数目的总合，会更有利于題材的理解和艺术欣賞，体会到作者的創造魄力。本洞的东壁，还有五个小龕，都已風化，現只存一千手观音龕，可能是后刻的。

9.睡佛龕

紧邻“牟尼閣”南壁的是“睡佛龕”（图9），也是一个平頂扁方形的洞窟，主象群的位置，也在方洞中心。釋迦臥像在中部长台，头已被毁，身部也缺殘模糊。身后众弟子均露半身，刻出不同的悲痛表情。方台两端后方，各立一菩薩，背靠娑罗双树，树

10.睡佛龕北壁东首浮彫



11.睡佛龕北壁西首浮彫

---

③ 大足宝頂造象是宋刻，“圓觉洞”共有十三身菩薩，除两壁十二身外，还有一菩薩跪于佛前。

千上連洞頂，枝叶大部刻于頂部平面，用浮雕表現，树部上繞有蟠龙。这种处理方法是巧妙的，它不像一般洞窟把娑罗双树刻成屏風式的，而刻成像佛殿中心的两根圓柱，双树周圍保持了寬广的空間，使人感觉这个压头的平頂扁窟，仿佛向上延展而高聳起来。直立的菩薩、接頂的双树、半身横列的众弟子，衬托得横臥的釋迦涅槃像更加明显突出。在这个不大的扁方洞窟中，我們看到雕刻家充分发揮了想象力和創造性，力求描写“佛般涅槃，人天震动”不平凡的情景，也确实收到了不平凡的艺术效果。在本洞的四壁，刻出了許多大小造象龕和浮雕，最引人注意的是北壁两幅浮雕，这两幅浮雕原来面积很大，几乎占据了整个壁面，但因后代在画面上加刻了一些小龕和受到破坏，都只剩了半幅。东首半幅（图10），是九个戴風帽的人，或立或坐或臥在一片山石后面，下半身都被山石遮住，仅露出半身，有的仰头，有的平視，有的俯視，有的斜臥，有的只見后背，上面一片火焰。由于画面下部被打成一个大洞，現在还不能了解这块殘缺浮雕的全部情节，只就这些人物的姿式动态和相互的联系看来，生活气息是相当濃厚的。这幅浮雕刻得很薄，表現手法极其簡练概括，它使人感到山近火远，人物层次分明，有透視效果。火焰是用圓劲活潑的綫刻来表現的，眞像在熊熊地燃燒着。刻山石則刀法硬健，轉折峭峻，石质感觉很强，特别是人物动作、神情的生动变化，在在都显示出雕刻家的艺术才能。西首半幅浮雕（图 11），背景也是也是一片山石，丘壑崢嶸，气势雄峻，山下或坐或立着七个妇女，都是梳螺髻，着长衫，有的口讲指划，有的側耳靜听，有的回首，有的憩坐，有的斂手，有的鼓掌。神态生动，栩栩欲活。这是一幅极其精采的艺术杰作，从她們的服飾看来，不是华鬘盛服的貴妇，而是一群普通的唐代妇女。她們的动作神态是那样舒适自然，观者眞如面对着一群唐代妇女，不仅看到了她們的动作，而且仿佛听到了她們的声音。从构图上看，七个妇女交插的分成三組，两組各三人，似在热烈的交談，另一个独坐。然而总的感觉她們都是不可分割的、彼此有联系的整体。尽管人物不多，无論地位安排、姿式动作上都呈現了錯綜复杂的变化，从而反映了情节的丰富，使人百看不厌。足以說明作者对生活形象观察体会入微，具有高度的概括能力和卓越的匠心安排。可惜这块浮雕下半段被后人又刻上了三个小龕，題材內容也因之更难辨认。本洞中的两半幅浮雕，极其少見，目前还不能了解其故事題材，仅从其在艺术上的成就，就应給予很高的評价，它們不仅是千佛崖浮雕的代表作，即在我們所見到的許多唐代石刻浮雕中，也是不可多得的杰构。

广元千佛崖窟龕造象很多，本文所介紹的不过是一小部份，仅从这一部份作品中，就可看出无論在处理題材內容、結构布局以及形象的表現上，都有其独具的地方特点和艺术成就，其中不少作品，是其他各地石窟摩崖造象中所少見的。可以設想，那些現在还难于攀登的窟龕，可能还有相当数量具有特殊造詣的雕刻艺术品，甚至会有重要的文字銘刻。本文只不过是椎輪大輅，仅見一斑，不但挂一漏万，錯誤之处也可能不少，希望今后有关同志能作进一步的全面介紹，使讀者对这里丰富的艺术宝藏有更多的了解。

台灣新近发掘大批史前文物

证明原始文化和中原同一系統

据台灣报紙报道：台北地区最近发掘出大批史前文物，与大陆上曾經出土的一些文物相似，证明台灣原始民族的文化，与大陆中原文化是同一系統。

台北市《联合报》11月13日的消息說，“台北县文献委員会”最近在这个县的土城乡大安寮村掘出了史前遺物石器四百多件、陶片六千六百多件。出土的石器有石鋤、石凿、石刀等，陶器上有绳紋、条紋、刺紋、方格紋等图案。

这家报紙說：“从土城大安寮所发掘的史前遺物，可以看出在台北地区的原始民族文化与大陆汉人文化有关”。报紙引用“台北县文献会”分析的話說，这次出土的“陶器方面如绳紋、方格紋等图案，大陆上曾普遍发現。”“所掘出的有段石凿，曾在福建、杭州等地出土；有肩石斧与华北、辽东等地所发現的形状极相似”。（根据新华社11月22日訊）

內蒙古巴林左旗前后昭庙的辽代石窟

李 逸 友

內蒙古自治区昭烏达盟巴林左旗林东鎭南面，为辽上京临潢府故城，古城附近分布的辽代文化遺迹甚多，在巴林左旗境內即有石窟寺四处。洞山石窟寺在古城北約三十公里，規模最大，遺存洞窟百余个，而雕塑大都損毁；三山屯石窟在城北偏东約七十公里，有洞窟数十个，保存遺迹也很少；前昭庙和后昭庙石窟寺皆在城南，保存較好，也是內蒙古自治区現存的辽代石窟寺較完整者。

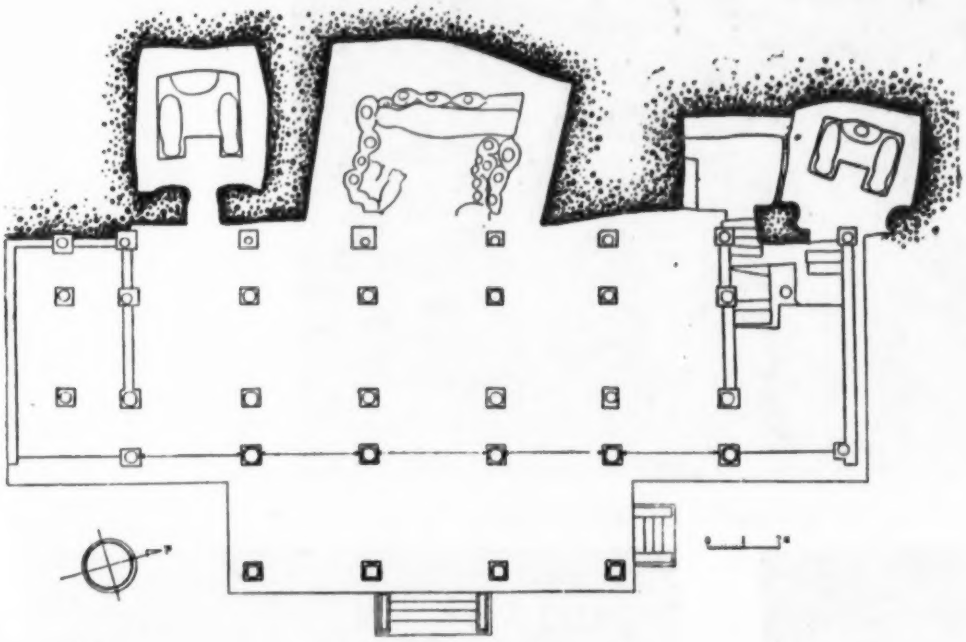
辽上京故城之南面，是一条东西横亘的大山，盛产花崗石，連綿起伏长約百余公里。自林东鎭去后昭庙，經过辽上京故城西南隅，涉白音戈洛河（又名沙里河），沿河南岸之坡地向西南方向走，約十余公里后，逐漸进入花崗岩山谷中。这一带山势峻險，群峰聳立，景色佳絕，为我国北方所少見的風景区。約行二十公里，有小徑通至山谷口，似觉已山穷无路，但却又轉折东南，进入一袋形山谷中，則見谷中綠树成蔭、庙宇密布，后昭庙石窟寺即在谷內西北方高約五十米的峭壁下（图1）。

后昭庙石窟寺現存最好的共三窟，窟門前为淸代所建之喇嘛庙，題名普福寺，通称后昭庙（图2）。殿东南向，北偏西76度，面闊七間为22.5米，进深三間为5.7米，殿外接有門廊，东北两面均有台阶四級，殿堂之后即連接着石窟。中窟之規模較大，闊6.5米，深約5米，高約3米，正中为石刻之佛涅槃像，头向南，直肢側臥，面向东，两眼閉，薄衣，赤足，螺髻，造型渾厚，比例适中，面部及上部为近代塗金，下部可見石刻如新。佛像之两旁立有菩薩两軀，高約2米，其旁有佛弟子十五，均作痛哭之状，周圍三面墙壁为半浮雕之千佛像，即北壁上段八尊，中段七尊，下段十一尊；后壁上中下三段各十八尊（图5）；南壁上中下三段各十尊，共計一百尊，均高約50厘米，惜其外表为近代彩画而面目失眞。

1. 后昭庙全景

南窟有长約1米之短甬道，窟室为方形，长闊各为約3.5米，窟門內两側各雕天王像，高約1.8米，面目猙獰，足着长靴，全身粗獷为其特点。正中为釋迦佛坐像一尊，高約1.55米。右前为普賢菩薩像，高1.1米，騎坐于象背，象高約1米。左前为文殊菩薩像，高1.1米，騎坐于獅背，獅高約1米（图6）。

北窟开凿在略高于中南两窟約2米之岩壁中，可从佛殿之北部攀石級以登，窟分內外两室，外室之

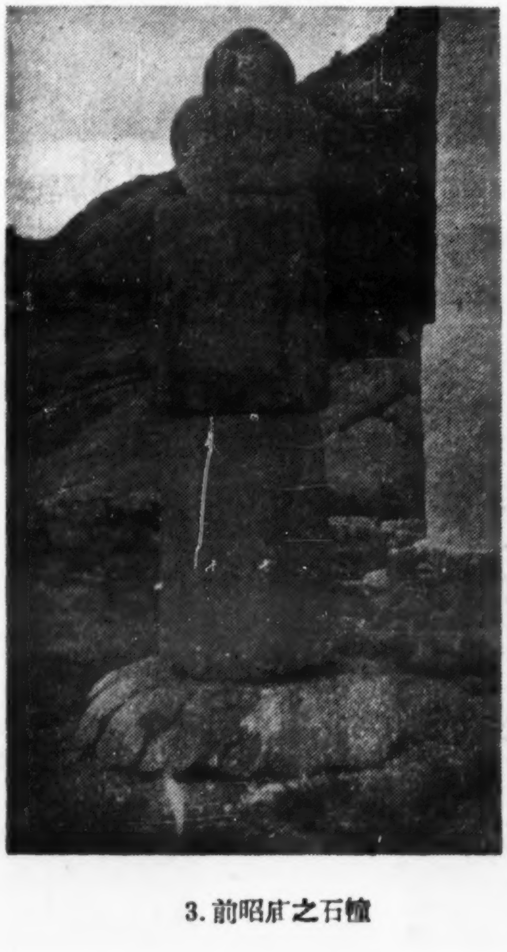


2. 后昭庙辽代石窟平面图

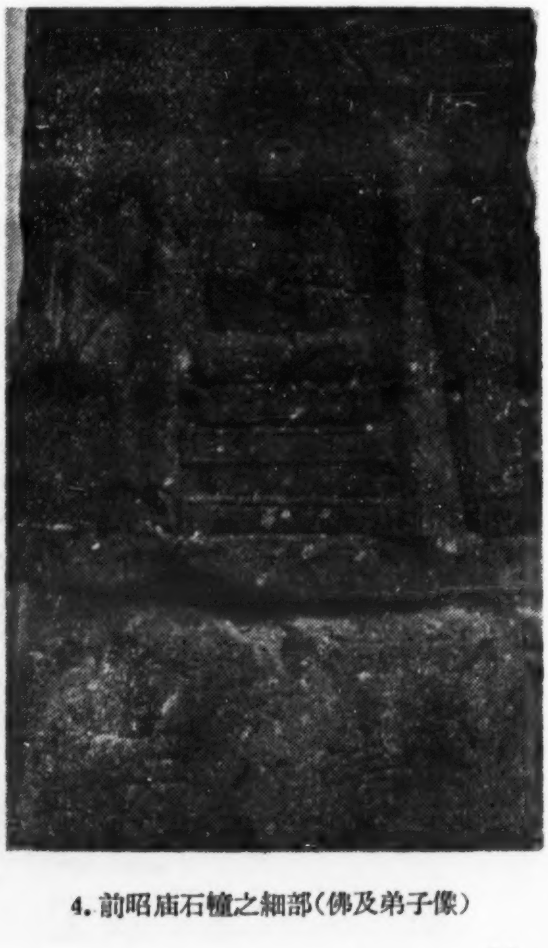
布局及造像，均同于南窟，仅窟内面积略小。中央之釋迦佛高約1.5米，普賢菩薩像高1.2米，所乘之象高0.9米；文殊菩薩像高1.2米，所乘之獅高1米。天王像高1.9米。这些石造像均經近代彩塑，但仍可窺知其原形，气魄較为粗獷渾拙。北窟之后室，全为浮雕像，为全石窟寺造型之最优美者。正中为高約1.1米之佛像，現其前置放有近代之佛像一尊，但仍可見佛座下之獅子，佛之两旁有佛弟子、菩薩、供养人及天王像各一軀(图7、8)。弟子像高約1.1米，两手合十；菩薩像高約1.3米，头戴宝冠，寬衣佇立，面部庄严；供养人跪于弟子像前，高約0.8米，双手捧供物；天王像刻于左右两壁，持劍与杵，足着高靴，高1.6米。这些浮雕像大致保存完整，仅佛弟子之頂部被后人諷塗以冠帽、天王像之两目及眉毛失眞而已。这些雕像造型雄渾，富有地方物色，为不可多得的辽代雕刻作品。

谷口之东西两陡壁上，有浮雕之金剛力士像一各軀，保存較为完好，高約3米(图9)。东面壁下，尙有小型之石窟数个，已无遺物。石窟寺門前岩壁上，还刻有梵文的六字眞言共两組，每組通高約1米。其附近乱石中尙有殘石佛两座，头已失去，衣紋也不清楚，可能为原来的造像，被近代所遺棄。

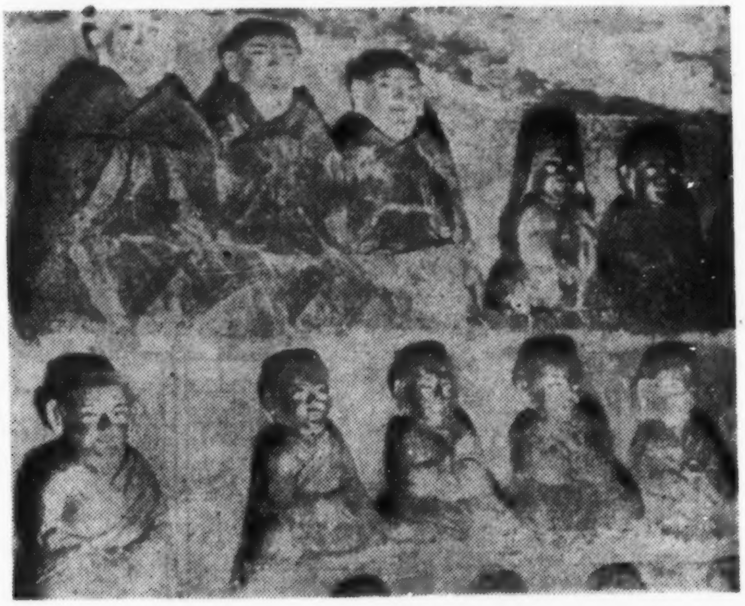
自后昭庙东山坡翻越去前昭庙約三公里。前昭庙位于大山之南坡，故有此名，此喇嘛庙也为清代在辽石窟寺前建筑，共有經堂、佛殿及僧房数十間。石窟在佛殿之后，东南向，平面为长方形。长6.75米，寬5.25米，窟頂略拱，最高为3.43米，正面当中有大佛龕，其余皆为千佛龕，大佛龕寬2.3米，高1.45米，深1.10米，小千佛龕每个高54、寬36厘米，中空为高42、寬29厘米。两側之佛龕刻为楼閣形，共两层，第一层之上刻有斗栱檐椽，每龕两旁为一柱，上出斗栱一朵，为一斗三升，第二层之上也有斗栱檐椽，上承屋頂。这种仿木建筑結构形式之石刻，(下接23頁)



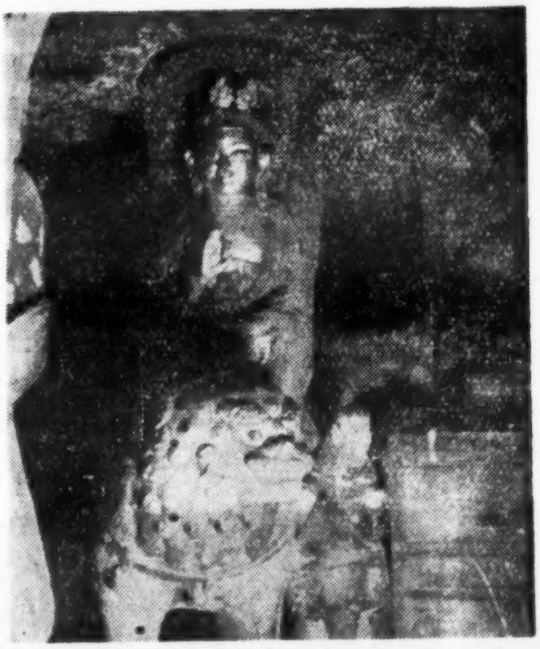
3. 前昭庙之石幢



4. 前昭庙石幢之細部(佛及弟子像)

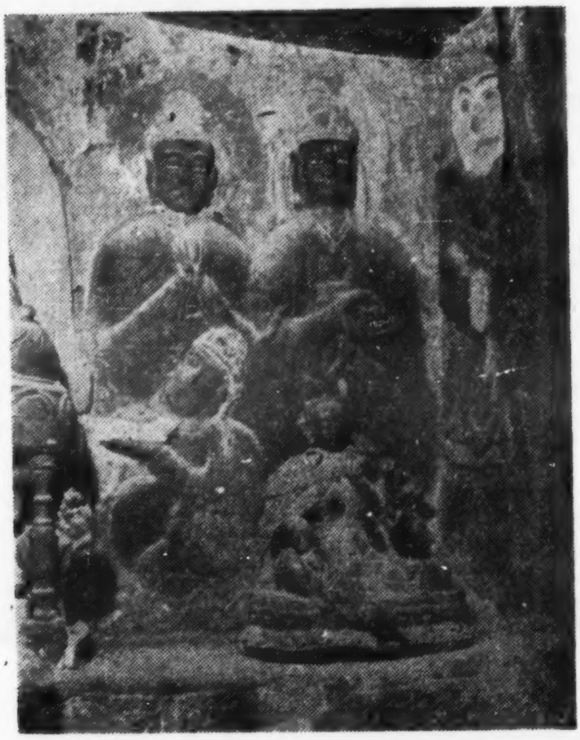


5. 后昭庙中窟后壁上千佛像



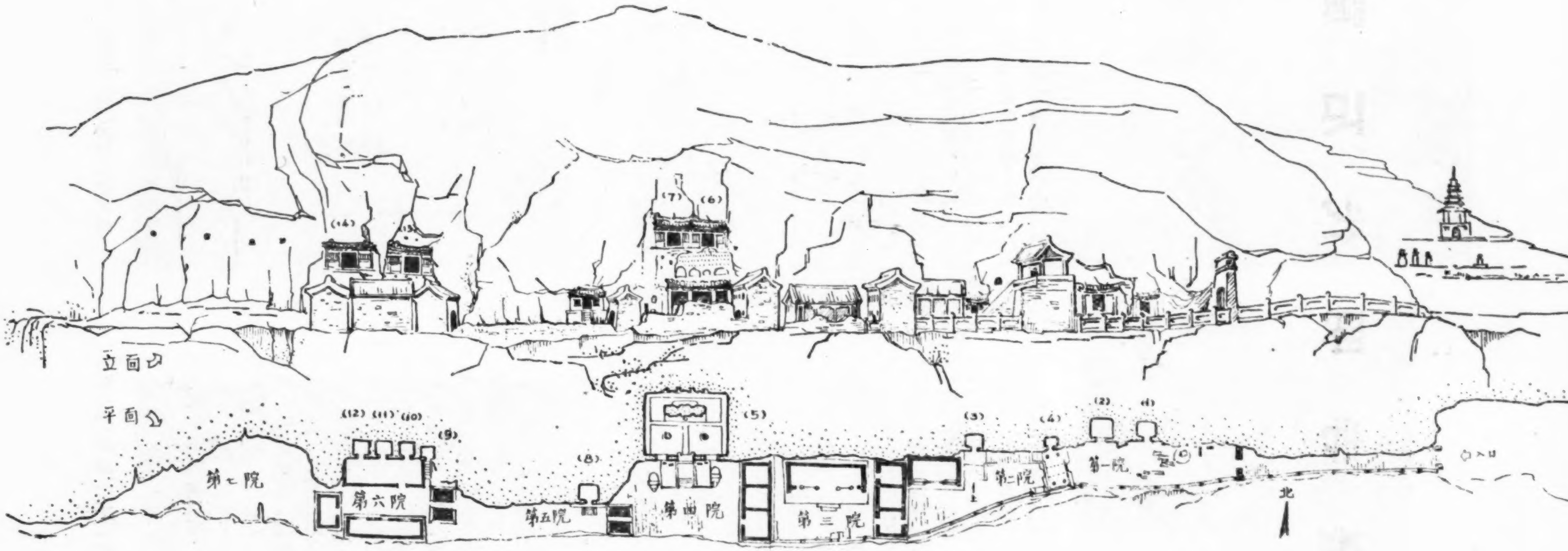
6. 后昭庙南窟內左侧的文殊菩薩像

7. 北窟后室左侧之浮雕



8. 北窟后室右侧之浮雕(佛弟子、菩薩、供养人及天王像)

9. 后昭庙外谷口东壁上的力士像


(14)
(13)
(7)
(6)
立面
平面
(12)
(11)
(10)
(9)
(8)
(5)
(3)
(4)
(2)
(1)
第七院
第六院
第五院
第四院
第三院
第二院
第一院
北
入口

宝嚴寺石窟图

宝巖寺明代石窟

杨 烈

宝巖寺又名金灯寺，位于山西平順与河南林县交界处太行山脉的林虑山麓。其地势陡峭，云雾弥漫，形势險要，有名的“風岭”就离此不远。在到石窟途中，經过一座独立山峰，俗称“南天門”，門內有可容数百人的天然山洞。三面深淵，只有一面通道。洞外立壁間雕凿数百尊“千佛”，形态如一，一般均在10厘米上下，排列齐整。由其技法和風格来看，当是明代遺物，可惜头部全毁不能窺其全貌了。由此往前約三里便是石窟的东門。

宝巖寺座北面南，依崖壁开凿而成。故东西长、南北狭，形成长条形的平面。全寺由东往西共分七个內院，各院均有殿堂建筑自成一局，石窟就造在北側岩壁之間。

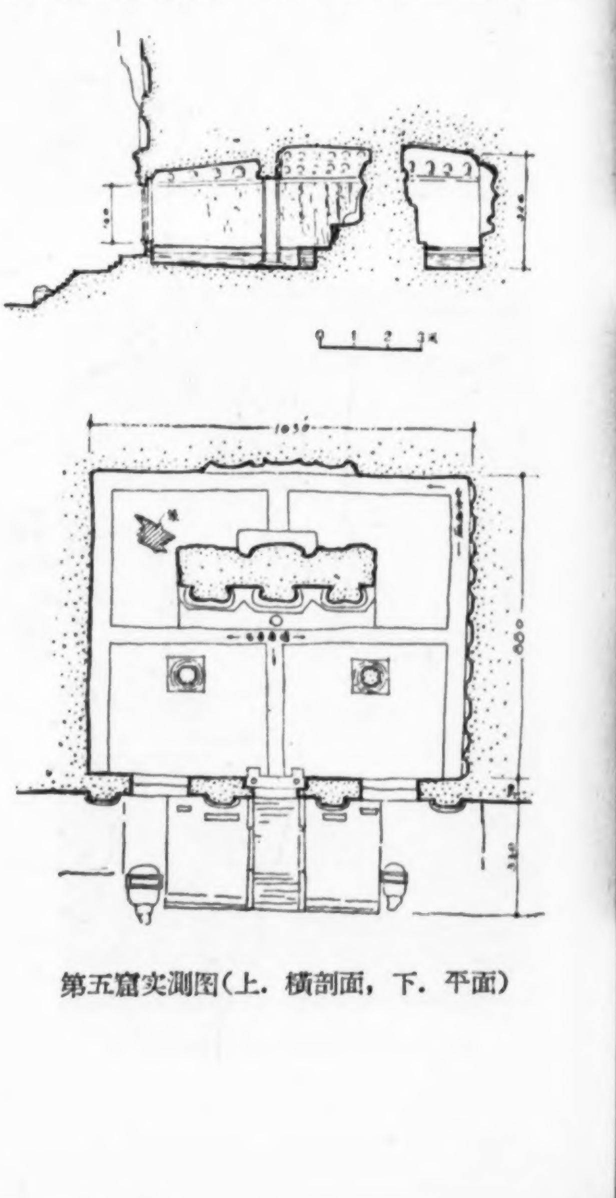
寺之入口为一石門，額上阴刻“盘石”二字，左右各一石獅。第一进院（由东起，下同）右方崖壁上，連造两窟幷列（第一和第二窟，号由东編排，窟、龕各自編号，下同）。

〔第一窟〕：外观就岩体上凿成三間小殿，中央辟門，两次間刻出直櫺坎窗，各間以八角柱相隔。柱下施复盆柱础，柱上坐一斗二升交麻叶头的斗栱。其上复以石刻屋檐，两翼翘起，甚規整。窟內作复斗藻井，一平四切較平緩。在凹字形的佛坛上，依次排列十一尊雕像，正面仅存两尊，东边者已毁，应为三大士；左右各列四尊，为菩薩、天王及胁侍。从整体比例、面相、衣紋以及技法看，正面三大士为原刻，左右較晚似清以后补雕。后壁上方有两尊更小的雕像，比三大士尤佳。原来周壁均施浮雕带，大部已无法辨认了。

〔第二、三窟和一号龕〕：第二窟其型略異，規模較小，窟內造像为一佛、二弟子、二天王，手法拙劣，較一窟大为逊色。

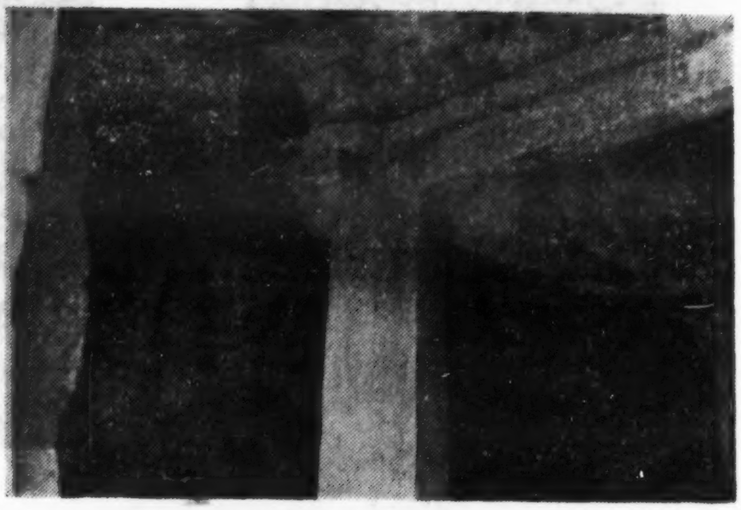
一、二院之間筑一石方台，台下做券門为第二院的通道。台上建一石柱方亭，幷以石条砌成踏跺供人上下。第一跑五級踏跺的前方造一小窟，即第三窟，其外观与一窟相同，但規模稍小。窟內亦为复斗藻井，其雕刻皆为神像装束，疑为后人补作。紧靠此窟的右上方造龕一个（一号龕），內雕一佛二菩薩，較精致。

〔第四窟〕：在上述方亭里側，其內、外型制与第三窟同。窟內正面为一佛二菩薩，左右为十八罗汉像。窟小而雕像多，拥挤不堪。第二院內除上述



第五窟实測图（上．横剖面，下．平面）

第五窟(水陆殿)外观



第五窟内石柱雕飾

第五窟本尊三大士雕像

第五窟东壁水陆浮雕及十方佛之一部

第五窟外側壁小龕

第五窟内本尊之一

水陆殿浮雕

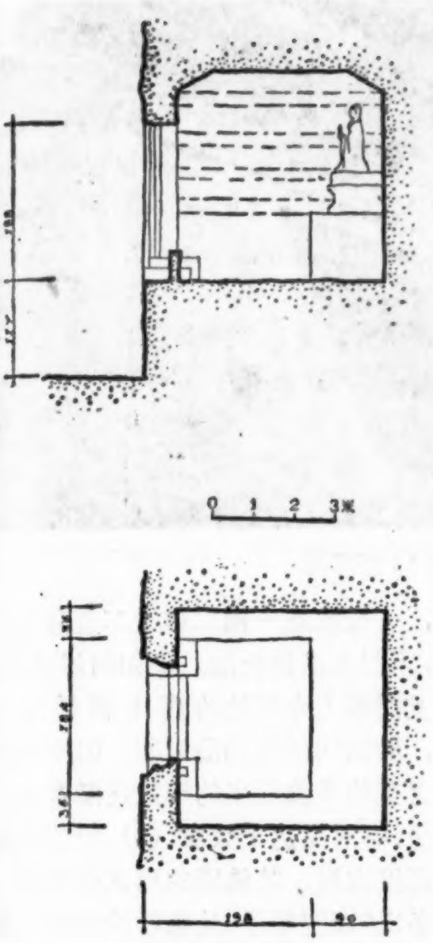
水陆殿浮雕

水陆殿东壁浮雕之一

水陆殿东壁浮雕之二

水陆殿东壁浮雕之三

水陆殿东壁浮雕之四



第8窟实测图
（上.横剖面，下.平面）

两窟一龕外，还有一座单檐硬山的三間小殿。

第三院完全为木构建筑，正殿额书“延寿之殿”，虽是清代所建，但其开間别致，两次間与当心間的面闊相差无几，而两稍間却减成当心間之半，从其做法，看不出有将檐墙外移的可能。左右配房各为二层格楼，系民国初年以后的遺构。第四院为該寺造窟工程最大的一区，也是該窟群的中心区。前部仅存三間倒座的殘垣断壁，正面崖上連凿三层窟龕，第五窟即造在最下方。

〔第五窟〕：窟的外观与其他各窟相似，但規模大，且窟內形状亦大有差別。同样仿木构的三間殿堂的外观，中央留有石門挺，以五級踏垛进入窟內。从坎窗及門挺殘留的榫鉚痕迹推測，当初裝有木制門窗。窟內分內、外陣，前部左右各立一根八角石柱；后部由上通窟頂的大背屏区割，使窟內形成了面闊进深皆三間的布局。八角柱下施以复蓮式柱础，柱头以上均仿木构雕出平板枋、額枋及一斗二升交麻叶的斗栱，其上与窟頂連接。背屏就原岩体凿成，前坐三大士雕像和两軀体态甚小的胁侍像，背光刻在屏面上。坐佛下为仰蓮八角形的須弥座，施于素平的基坛之上。須弥座的束腰較高，刻出如意紋。背屏后有三尊菩薩像。外陣除前壁无雕飾外，絕大部分是“水陆画”的浮雕，仅后壁中央及側壁上方，分别雕成三佛并坐及十方諸佛。因此此窟又称为水陆之殿。水陆画共六十九幅，皆为减地平鈒，刻工精致，把水陆画以浮雕的形式表現在石壁上还是第一次見到。窟內有一上升泉，长年涌水不息，对雕刻影响很大。

〔第六、七、八窟和二、三、四、五、六号龕〕：在五窟的上方連造五龕（二、三、四、五、六号龕），皆做尖栱，內雕千佛等。龕上二窟并列为第六、七窟，部位过高无法詳查。側方有一淺龕为三佛并坐。

第五院的右方崖壁下部是第八窟，內外形制与第一窟相同，窟內七軀神像艺术水平不高，可能是后人补刻的。

〔第九、十窟〕：第九至十四窟在第六院內，但第九窟又自成一区，造在九級蹬道的高台上，外观及內容与第八窟类似。以石筑圍墙将第十至第十四

第8窟外观

第11窟壁带上的浮雕

窟圈成单独的小院落，此五窟又分上二下三两层排列。皆为仿木三間小殿式的立面和方形复斗藻井式的窟室，內部雕像各不相同。其中第十窟內容簡单，并且已毁之过半。而第十三及第十四两窟，离地过高无法詳查。

〔第十一窟〕：在单层“抽屉”式的佛台上，正面为一佛二弟子，左右各一天王立像，二菩薩軀体較小，可以移动，推测为后代所增补。另在左、右、后三壁上，嵌装有雕工精致的浮雕带。其內容有多宝塔、礼佛图及人物故事画等，尤其中层的人物浮雕更是精美，很容易被誤认为宋人所雕。这里表現的人物像是高发髻，圓臉，下頦尖俏，著寬領敞胸大袖的上衣和千褶长裙，姿态甚是輕盈瀟洒。像这样的人物像，还見于該县寺头乡西山宋初（?）灵塔塔身的浮雕中。在其他唐宋間的壁画或雕刻中也常見到，但在明代雕刻中还是少有的实例。

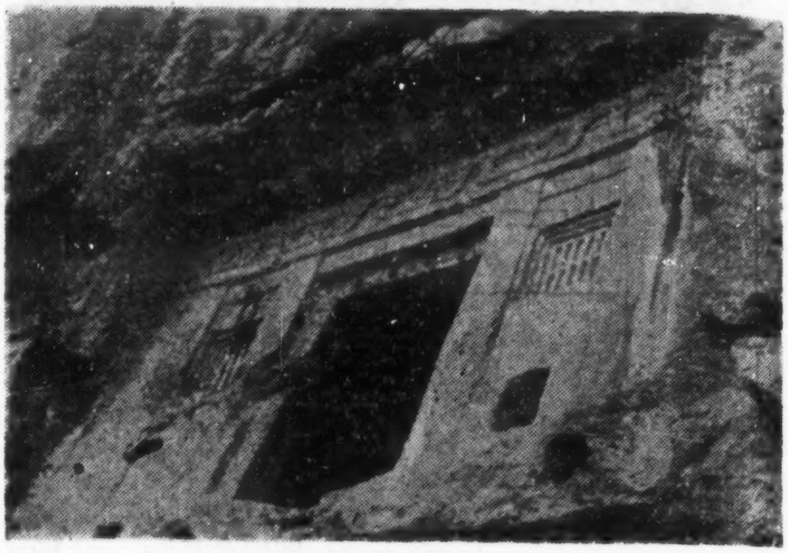
〔第十二窟〕：窟內雕像比較一般，但在很高的佛台上坐佛，背后立一韦陀像的格局較别致。此窟与他窟一样，在复斗藻井間繪以“二龙戏珠”和方格天花等彩繪紋样，此处較清晰但繪技粗劣，估計是清末以后所繪。佛台作“案”形，風格新穎为他处所不見。

第七院現状空曠，从崖壁上殘存的椒口来看，当初应有一組規模較大的建筑物。

以上十四个洞窟和八个淺龕，絕大部分是复斗藻井方形窟和尖栱呈扁长状的龕，仅第五窟規模較大，且形制不同。为了說明該石窟群的年代，試对下列各項問題加以探討。

（一） 造窟型制問題：复斗藻井方形窟被广泛采用，是在初唐以后。例如莫高211窟(618—712)、安西万佛峡的28窟，以及天龙山的14、15两窟等。到了五代宋初有了新的发展，像莫高61窟（公元907—959）及98窟等，都是不但規模加大，并在佛坛后緣加做了大背屏区割前后。宋中期以后，在現有的資料中还未見有背屏者，但复斗藻井的形式一直延續到元代仍普遍流行。如安西万佛峡的3、4、29窟及莫高3窟等皆是。至于明代造窟亦采用此制，这还是首次見到的。

宝巖寺石窟与各早期石窟比較，有它独特之处：(1) 复斗藻井的四切面較小，为从屬部位，中央斗底却是主体，与早期的做法剛好相反，約是向天花藻井过渡的中間形式。(2) 窟內佛像的排列，为期愈早愈簡单統一，到唐以后已不再拘于壁龕之內，进而集中到中央佛坛上来了。但是，此时佛像的排列仍很規律，一般都是一佛二弟子二菩薩二天王或加上二力士，宋时亦沿襲此法。例如前述莫高、万佛峡各窟以及龙門奉先寺等处的唐宋窟都是如此。元时較錯杂，而到明代虽仍沿宋制，但不如其規格化。三大士之类的多佛并坐的形式逐漸增多，像此处窟小而像多，有时竟达十数尊。(3) 唐代随着整个雕刻艺术的高度发展，其佛座的形式也較魏、隋为复杂。唐宋多以“壼門牙子”为佛座的装飾，須弥座亦雕飾精巧华丽，像該寺这种“案式”和“抽屜式”的佛台，也是初見，尙无旁例。(4) 早期洞窟的外观形式，也有不少是仿木或木构的，如莫高444及天龙山16等窟，但均較古朴簡洁，不像此处已形成較为完整的木构建筑的一般形式。



第13窟仰視

（二） 造像：从各窟內雕像及浮雕中，看不出北魏的“眉上昂、深目隆鼻、衣紋貼体透肌”那种作風；也看不出唐代的“肥碩丰滿、健胸縮腹、衣紋流暢”的風格，仅是比例匀称、形象飽滿自然，尙保留宋代的遺風。特别是十一窟的浮雕带那样仿宋風味极濃的雕刻，似乎成为該处的特点了。如果将此处石刻与杭州飞来峰几个明代石刻相比，頗有相同之处：扁平的发髻、寬且方的下頦、粗壮的四肢以及并不拘于形式的服飾等等，都說明具有明代雕刻的格調。

（三） 文献資料：前述十余个大小洞窟，絕大部分都有壁上題記及碑刻，但由于年代久远多漫漶不清，仅有五处可以看出較明确的記載。如在第一窟的前壁左側題有“嘉靖四十四年重修”；二号院入口对面山墙上嵌有万历壬辰間崔士棨的《游宝言寺七言古風》題記一方，主要是叙述古寺的傳說等而与石窟无关；另一处是“嘉靖二十三年造”見于八窟坎窗下方；其次是五窟下方題“弘治十七年所造”以及第九（?）窟为正德年間造等。以上是单体洞窟的

凿造年代。至于有关整个石窟群的文献資料甚少，只有嘉靖二十七年《建西方四十八願殿像記》碑上，曾叙述了造窟的經过。碑中书明“緣澤阳之麓，盘空而上約二舍許，有峰青峻，高出天表，其諸重巒叠嶂，相峙环拱，中有金灯古寺，昔文殊之宅也。……遂盟心决志启修，崇釋其力，一旦疏众賄，命匠斬山成殿，其內环列諸佛菩薩三乘法像，其如經旨。其像亦以貞石而琢之，复以黃金而飾之。經始嘉靖元(?)年春二月，托山僧德滿、圓輔……迄明年□月落其成，則殿像巍丽，其金紫晃耀夺目……时嘉靖念有七年夏六月之吉……建修西方四十八願玉方佛；五十三佛殿像……。”从这段碑文中可以知道，自明嘉靖初年到二十七年的二十多年中，曾不断的开窟造像，以此与实物对照，可以明确第八窟等是屬于这一时期所造，像第五窟应該是最早开凿的一个大窟。至于“四十八願玉方佛五十三佛殿像”一节，推测以小龕諸佛为多，并非各成一单体洞室。因为实例有弘治間所造，故嘉靖时仅限于增造和重修。現存的一、三、四、六至十四等窟的規模、体制和內陣布局均較一致，估計与碑文所記“四十八願玉方佛，五十三佛殿像”有关，因时間短促未能逐一查对，故不能断定。

此外壶关县志寺观一节曾提到“宝巖寺在新兴二里太行山岭，一名金灯寺。寺有石室石像，北周芋上人修此……”。据此似北周时寺已創建，但当时还沒有造窟活动，至明朝中后期才大量开窟造像，兴盛一时。清朝虽亦进行建筑及补雕佛像，但寺容已不如当初了。

总之，明朝凿窟造像很多，且以摩崖造像为盛，像宝巖寺石窟这样集中的明代石窟群，是不可多得的。

1961年5月于北京

山东文管处、山东博物館举办白浪河龙山文化遺址出土文物展覽

山东潍坊市西南十公里白浪河龙山文化遺址，是1960年春天发現的，面积約二十四万平方米，目前只重点发掘了一千九百平方米。出土的文物共一千多件。山东省文物管理处、山东省博物館选出了这批文物中的主要部分，在济南市趵突泉公开展覽。

这个遺址上层是商代文化层，下面是龙山文化层。这对研究商代文化和龙山文化的关系又多了一份重要資料。

展出的文物中，有石制、骨制、陶制、蚌制的生产工具及生活用具，还有乐器和卜骨。

石器中有斧、錛、鐮、碎、凿、鏢枪、箭鏃等，特别是在龙山文化层內发現的石杵臼，还非常完整，还有一个相当大的磨光石环。骨器有魚鈎、箭鏃、骨針等。陶器非常丰富，有龙山文化的标准蛋壳黑陶，大批的黑陶鼎、鬶、豆、罐、杯、匜，盆，白陶、紅陶鬶更是突出。陶鼎的形制也很特別，有的是三个鳥喙形的尖足，足上有的鏤空，有的加上一条堆紋；有的鼎足是三个圓环。在出土的陶器中还有一种原始的乐器——陶塤。这让我們想到《詩經·小雅·何人斯》就有“伯氏吹塤”的記載，其实在龙山文化的人們确已經使用这种乐器了。陶器中还有二个人面形的器物，一个人面是一种器物的腿；另一个只是一个人面，也可能是器物的某一部份。

除掉石、骨、陶器以外，展覽中还有少数蚌器，和商代的灰堆中出土的几片卜骨，有灼痕，而沒有文字。

展覽的文物，还有在一座龙山文化墓葬的殉葬品中，发現一种极薄的蛋壳黑陶器和几个专作为明器用的极小的陶器，这使我們进一步估計龙山文化的蛋壳黑陶器可能不是日用品，而与祭器或明器有关。而日用的陶器的胎还是比較厚的。（朱活）

博物館藏品

安邑县杜村出土的西汉石虎

（山西省博物館藏）

此石虎出土于山西省安邑县杜村老坟地已經多年，1957年山西省博物館自安邑城关鎮运至太原，現在省博物館陈列。

此虎通长134.5厘米，前高70.7、后高60厘米，系用整块砂石雕成，它是目前山西境內石刻中最早的一件。它的雕刻技法簡练，作風渾朴，虎的形象凶猛有生气，好像蹲在那里作准备向前猛扑的姿势（頁3上图），实为西汉石刻艺术中的精品，可与陕西茂陵霍去病墓前石雕媲美。

（山西省博物館供稿）

石刻双獅和犀牛

（陕西省博物館藏）

何正璜

这对石獅是1960年春天在咸阳西二里許沈家村附近出土的（見封面图版）。据咸阳博物館張子波同志談，在聞訊时石獅已移出原坑位，原坑距地表約2.2米，两獅均系倒臥放置，相距仅40厘米，同时发現少許汉代陶片。又說在出土附近勘察，百米之內幷无建筑遺迹。

关于獅子，我国古笈称它为狻麑或狻猊。尔雅釋兽：“狻麑如虦猫食虎豹。”注：“即獅子也，出西域”。从东汉以来，文献上多有入貢獅子的記載，后汉书班超傳：“月氏尝助汉击車师有功，貢奉符拔獅子，因求汉公主，超拒还其使，由是怨恨，超久在絕域，年老思土，遣子勇随献物入塞。”注：“东观記曰：时安息遣使献大爵、师子，超遣子随入塞。”章帝本紀：“章和元年冬十月，月氏国遣使献师子。”和帝本紀：“和帝即位，安息国遣使献师子，永元十三年冬又遣使献师子。”順帝本記：“阳嘉二年六月，疏勒国献獅子。”注：“东观記曰：疏勒王盘，遣使文时詣闕，獅子似虎，正黃，有髯耏，尾端茸毛大如斗。”宋书、南齐书、南史、北齐书中，也都記有献獅子的事，可能当时人有的已亲眼見过獅子，采取獅子作为艺术表現的題材，当也从东汉开始。

这对石獅究系何代作品呢？由于它本身未刻文字，又缺少随之出土的旁证，因此只能从造形、作風上来和其他地区类似的作品相比較。和这对石獅相近似的有：洛阳出土的东汉石獅（背上有“綏氏蒿聚成奴作”七字，字体为汉隶，一般均认該獅为汉物）、南阳宗資墓石兽、陕南張騫墓和李固墓石兽、雅安高頤墓石兽、芦山楊君墓和樊敏墓石兽等东汉时代的作品，也有鎮江、南京一带蕭齐、蕭梁帝陵上的許多南朝作品。这种昂首鼓胸曲腰疾走的姿态，当系东汉至南北朝时期石兽（石獅）的一种傳統作風。虽然許多石兽因有两翼，而定名为天祿、辟邪，但那也不过是經过吉祥化了的、神化了的獅虎等兽的形象。实际上我們看到的这对石獅，和虞世南在獅子賦中所形容的：“筋骨糾纆，殊文異制，闊臆修尾，劲毫柔毳，鈎爪鋸牙，藏鋒蓄銳，弭耳宛足，伺間借势”的猛獅完全相同。特别由于这对石獅沒有双翅，更具有眞实性，它不同于西汉石刻的朴拙、雄厚，也不同于唐代的精致、洗练，应是上承秦汉，下启隋唐，在本国傳統技法的基础上吸收了外来因素，正处于融化时期的产物。

陕西省博物館一般推断其时代上限为东汉。文

献上屢有东汉帝王来陕西进謁西汉帝陵的記載，这对石獅既与洛阳出土的石獅在造型上几乎完全相同，則可能东汉帝王来陕謁陵时，曾带来洛阳工匠为咸阳原上的西汉各陵凿立石刻，同时出土地附近曾有少許汉代陶片发現，这都可作推断为东汉遺物的依据。但亦有可疑者，出土地距咸阳原汉墓群所在地尙有数里，且在原下，出土时二獅平置整齐，不似殘陷入土的情况，而且刀紋如新，鋒芒犹在，如曾置諸陵前，总当受到若干年的風雨剝蝕，不能毫无日曝雨淋的痕迹。或謂此獅本拟置于陵前，偶因何故未果，暫埋地下，亦未可知。但迄今在陕西諸汉陵上（不論在咸阳原上諸陵或在灞水之湄的文帝灞陵和在少陵原上的宣帝杜陵），除茂陵陪冢霍去病墓遺存有大型石刻外，未尝发現过其他汉陵石刻，而且和汉陵陪冢石刻（指霍墓）的体积相比較，这对石獅长仅 2 米，高仅 1.14 米，較之远为矮小，置于巨大的汉陵前，亦不相称。因此虽暫定为东汉遺物，仍未作最后定案，还有待于今后在发掘中获得更多有关資料来作证实。

至于它的下限，可能到北朝。这对石獅胸部弧度、腿部跨度、两頰的飽滿和頷下披毛的平行刻紋，都和南北朝时代的石兽刻法更为接近，全身結构是东汉以来的定型，但已带有新的、更为挺拔潑辣的北朝格調。北史西域傳嚈达国条“正光末（公元525年）遣使貢獅子一，至高平，遇万俟丑奴反，因留之。丑奴平，送京师。”洛阳伽藍記亦有：“师子者波斯国胡王所献也，为逆贼万俟丑奴所获，留于寇中，永安末丑奴破灭，始达京师”的記載。可知这獅在陕甘境內逗留了近三年，有些人是亲眼見过獅子的，在双獅雕毕后，可能适值北魏分裂的政局波瀾，未及应用即埋置于土中，因而出土后犹如新刻。

獅子被表現得机警、威武、活跃，壮碩的长尾翹得恰到好处，提起了全身的神气，它和顧盼自豪的头部前后呼应，使得整个獅子造形构成了一个弧綫飽滿、精力充沛、矯捷安定的完美形象。全身都是写实的，但也都是夸張了的。这是由于作者能正确的理解和运用夸張手法，有分寸的掌握了它，使它服从于獅子的形象，服从于獅子的性格，因此能够感到这对石獅灵活而不纖巧，矯健而不輕率，夸張而不失眞实，予人以健康、富有生命力的感受。

尽管这对石獅的制作年代还不能最后肯定，但它总可被认为是自东汉至南北朝期間的优秀遺作。

• • •

犀牛是較少被选作雕刻艺术的对象的，在唐高祖李淵献陵前的一对巨型石犀，是我国陵墓石刻、乃至全部古代石刻中罕見的题材。

献陵石犀原在三原县东北高原上唐高祖李淵献陵前，原物为一对，已倒伏，腿已折断，身軀也半埋土中。最近将其中之一迁来陕西省博物館，并修复了腿部，在一只殘断的右腿下，还附有石座一小段，上有唐隶四字“□祖怀□之德”（頁 3 下图）。

在国語、左傳等古笈上有关犀的記載散見很多，郭璞注尔雅：“犀形似水牛，猪头，大腹卑脚，脚有三蹄。”唐刘恂岭表录異記：“岭表所产犀牛大約似牛而猪头，脚似象蹄，有三甲，首有二角，一在額为兕犀，一在鼻上較小为胡帽犀，鼻上者皆窘束而花点小，多有奇文。”石犀的形象大体符合于記載，在鼻上有肉瘤似的隆起，或屬胡帽犀之类。本草綱目集解：“犀出永昌山谷及益州，永昌即今滇南也。”似云南产犀。但东汉和帝本紀：“永元六年永昌徼外夷遣使譯献犀牛。”又像是犀牛产于南方国家，仅系自云南运入。总之国內少犀，所以西汉平帝时，东汉章帝、和帝时都有外国献生犀的記載。唐书南蛮傳：“林邑国……貞观初遣使献生犀。”李淵死于貞观九年，生前作太上皇时也許在游賞中喜爱此犀，也因犀是本土不多見的大动物，可能太宗欲以夸威德于当世，并垂后世，所以将此異兽刻在陵前。因此疑殘右脚下石座的文字应为“高祖怀远之德”六字。当时雕刻家亦曾亲見生犀，即以重約两万斤的整块巨石，雕出这一体态巨大、造型生动的石犀形象。

石犀身上刻有整齐的鱗甲紋和不規則的圈紋。尔雅：“水犀之皮則有珠甲，山犀无之”。瀛涯胜覽：“占城国产犀角象牙甚多，犀如水牛，大者八百斤，体无毛，黑色鱗甲皮厚。”白居易新乐府馴犀：“角骨冻伤鱗甲縮。”似有一类犀身有鱗，但从一般犀看来全身多屬有韌性的重迭的厚皮，皮可作“犀軒”、“犀楯”等用。这件巨犀石刻，在皮和鱗紋的处理上是很成功的，全身迭复厚皮，項部下垂尤甚，从寬闊处看来，弥觉生动。鱗紋远望之有花斑的感觉，由此令人感到唐代雕刻家处理手法的高明：首先犀被刻成一头龎然大物，在比例上不失其眞，却并不太注意細部的精雕細鏤，只在几块主要的、在全身結构上和犀的特点上起决定性作用的大面上，表現得极为肯定和准确。作为适应天广地闊郊外陵前的飾物所需要的輪廓分明、形象生动、風格庄重等要求是达到了的。其次是花斑的处理，雕刻家們以圈紋和鱗紋很好的弥补了雕刻不能表現色彩的缺陷。

唐陵上仅献陵有犀，其他陵上均无，除了前面說的“以重威德”的原因外（白居易新乐府馴犀有“海蛮聞有明天子，驅犀乘傳来万里。一朝得謁大明宮，欢呼拜舞自論功。”之句，虽屬晚唐，亦可推

見），可能也与陵制变迁有关。如献陵之虎，以后諸陵亦不見，而諸陵上所有的獅、馬、人、朱雀等献陵亦无。看到高宗乾陵前石刻行列的完备和以后諸陵的与其体制相仿，似高祖时或因天下初定，陵前究置何种石刻并无規准之故。

陕西博物館新建一大型石刻館，搜集汉魏隋唐宋元明清各代石刻近百件，因时間关系，这里先介紹其中两种，余俟陆續再作报导。

梁中大同元年造释迦石像

（上海博物館藏）

丁 文 光

上海博物館收藏的一件“南朝梁中大同元年(546年）釋慧影造釋迦如来像”(頁4上图)，是顾延先生在1960年10月捐献的，这对研究南北朝佛教雕刻艺术，甚有参考价值。茲簡要記录如下：

这件作品，中央釋迦半跏趺端坐，左手下展作願心印，右手半矗施轉法輪印，面相方正典雅，眼半启下視，眉間无白毫，口角深凹露出慈祥亲切的表情。发作螺形，刀法簡便，桃形头光飾蓮花紋。身穿寬衣，敞胸大袖，衣襬作对称的正反轉折垂于台座。两边立脇侍菩薩像，左者合十；右者作执事状。上身皆赤袒，下着裙裾，高髻，戴发匝，态度严肅。台座正壁綴一对獅子，中置博山炉。后面衬托着圭形背光，在这个背光上面用阴刻綫条鐫出一幅佛傳故事图——“釋迦如来初轉法輪”（据《釋迦譜》說，佛陀成道后，首先到婆罗奈斯城，时值盛热之后，降雨頻繁，不能游历四方，因安居說法)，上部端坐佛像，佛旁有脇侍菩薩，左右作列坐听經声聞众像；下部在主佛和两旁脇侍菩薩中間空隙处，則刻有阿难、迦叶两罗汉像；余地以鱗状波浪紋作底，示雨水洋溢之意，中間布刻岩石。这幅优美的綫刻画像，既雋妙地裝飾了圭形背光，又能加强表达主題內容。像全高34.2、纵9、横17.8厘米。背銘：

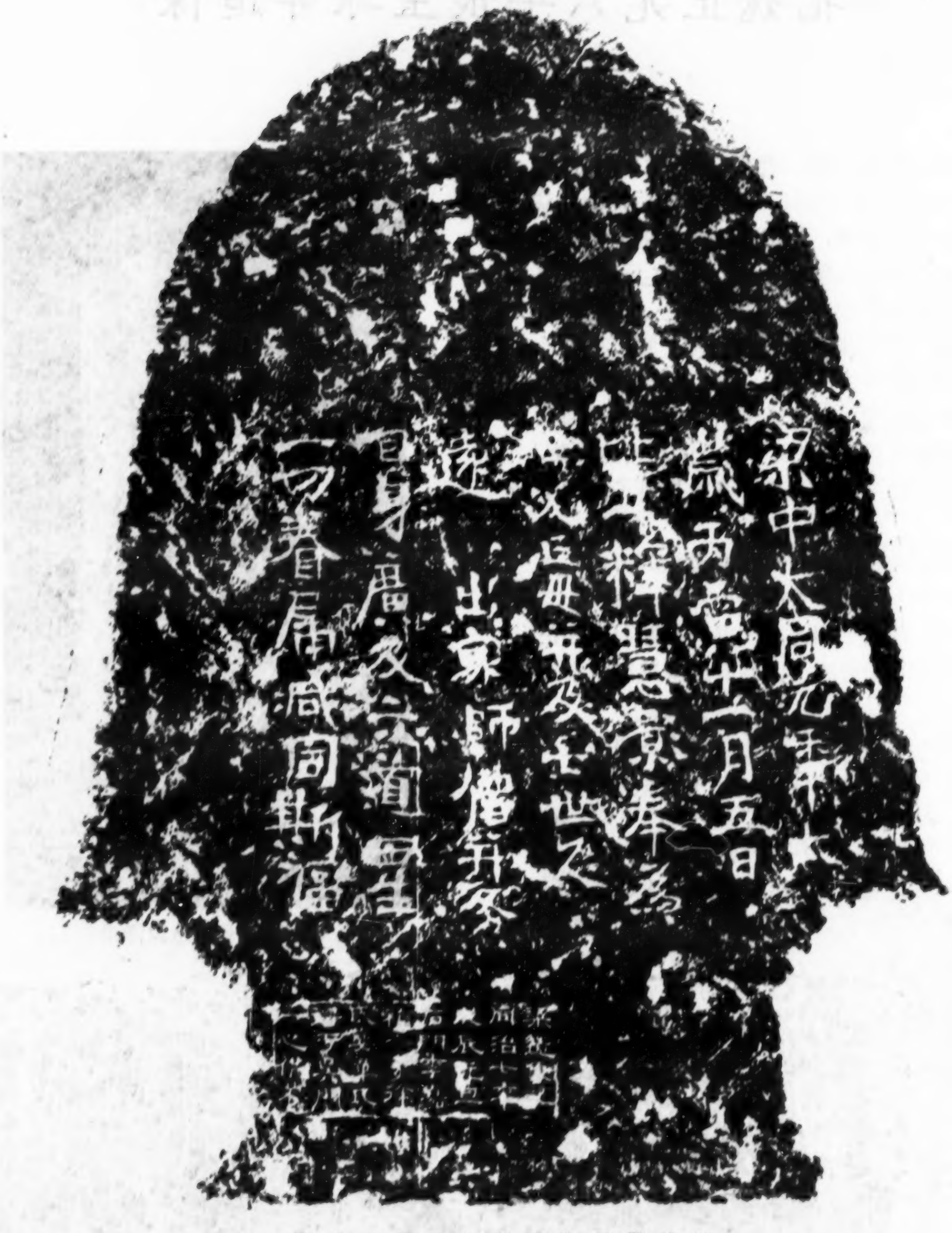
梁中大同元年太岁丙寅十一月五日
比丘釋慧影奉为亡父亡母并及七世
久远出家师僧并及自身广及六道田(?)
生一切眷屬誠（?）同斯福

像系采用堅細的紅褐色火成岩刻成，刻后經磨光。原施粉彩，因久历風尘，色采脫落，后来又貼上金箔。現在金箔脫处，还能隐約找到粉彩痕迹。

南朝佛教雕刻艺术之精美当推梁的作品为代表，这与当时中国南方佛教的发达是分不开的。

南朝的佛教至梁武帝（蕭衍）时而达到了鼎盛。当梁武帝即位的第三年（天监三年，公元504年）就正式宣布佛教为国教(見《全梁文卷四·敕舍道事佛》)，还曾三次舍身于同泰寺(見《北山录異学篇》)。当时佛教事业之盛，仅于京都建康（即今南京）就有寺刹五百余所，僧尼十余万。宮內华林园設讲經堂。先后举行經典結集会十六次（均据《南史》）。天监八年造像甚多（詳見《僧傳·法悅傳》)，天监十二年敕僧祐督造剡溪大石像（詳見《僧傳·法悅傳》）。梁武帝皈依佛教，在位四十八年（公元502—549年）以佛法治国，上下競营功德，因此使佛教造像遍及于江南。但是遺留下来南朝的造像却很少，不如北朝的那么多，这是由于北朝以鐫凿石窟为主，南朝以营造寺院为主，随着寺院的毁坏而作品亦因之消失。尤其是梁中大同为时仅一年，故其作品就更为稀罕。

南朝的佛教艺术与北朝的佛教艺术是有着共同傳統的。至于艺术上的特征，也有所不同：北朝的作品粗疏豪放；而南朝的作品則幽雅韶秀。南朝佛教雕刻艺术以建康为中心，繁荣于长江流域；北朝則以平城（大同）和洛阳（孝文帝太和十八年，公元494年，由平城迁都于洛阳)为中心。北朝佛教雕刻艺术以大同云崗和洛阳龙門的石窟造像为代表；南朝則以栖霞山、万佛寺、剡溪等处石刻造像較为著称。但北朝的雕刻艺术受南朝的影响是很明白的，


梁中大同元年
歲丙寅年二月五日
比丘釋慧景奉為
亡父母及七世之
遠 出家師僧并及
自身眷屬及六道四生
一切眷屬咸同斯福

梁中大同元年造釋迦石像背銘

如北朝后期的造像，在形制上遂与南朝的造像近似起来。北朝早期的雕刻——云崗的佛像还显得簡朴硬直而粗獷，后期如龙門的佛像，就失去了这种情調，而代之以精致典雅的作風，面部的表情也变得使人感到溫和亲切了。至于北朝佛敎艺术影响于南朝，則是北周武帝建德三年（公元574年）灭法，接着佛敎又得复兴起来以后的事。北朝和西域的关系頗密切，其早期的作品当受到西域傳来犍陀罗式和笈多式的一定影响，晚期的則攝取了南朝的特点。

北魏正光六年張宝珠等造像

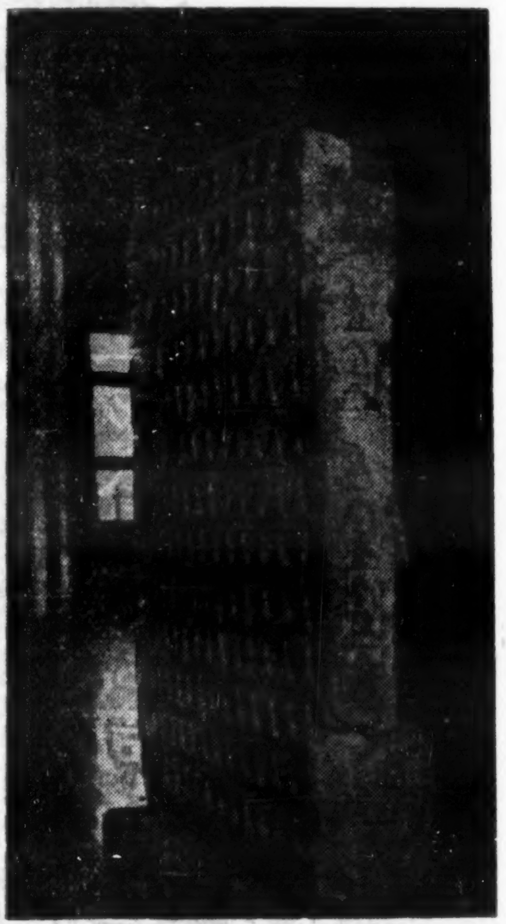
(山东省博物館藏)

这一件石造像是一佛二菩薩三尊立像式，高2.2、寬1.38米(頁4下图)。1920年前后在山东益都西王孔庄古庙中发現，抗战时期古玩商人企图盜卖，經当地人士搶救而保存下来。解放后1953年运来济南，現陈列在山东省博物館內。

正面即为三尊立像，中間的主佛，臉形瘦长，衣飾飘动，透露着“秀骨淸像”。胁侍菩薩装飾繁复，上身微傾，腹部鼓起，非常端庄。在佛像与菩薩像之間，还用极淺的浮雕，刻画了两个供养人的形象。后面大背光上，雕飞天十一身，多数持有不同的乐器。

在光背的左右两側面，均雕有規整的方龕，每龕造一坐佛，共十三龕。背面造小佛像一百八十二軀，分十三列，每列十四区，大部都有題記。在正面三尊立像下方的长台座上，刻有造像銘記，全文如下：

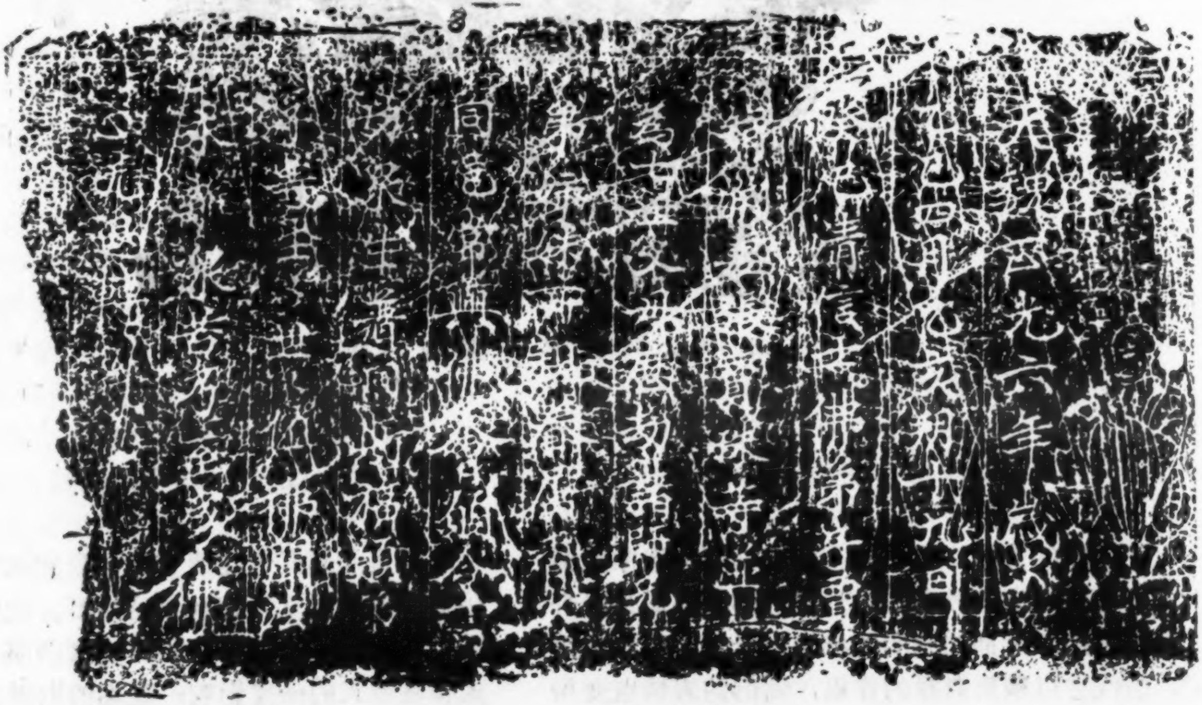
> 大魏正光六年岁次乙巳四月乙亥朔十九日癸巳，淸信佛弟子賈智淵妻張宝珠等，幷为七世父母，历劫諸师，兄弟姊妹，所亲眷屬，香火同邑，常与佛会，願令一切众生，普同斯福，願弟子等，生生世世，值佛聞法，永离众苦，乃至成佛，心无退轉。



北魏張宝珠等造像背面

銘文刻在长台的中段，尙保存完整，銘文左側的石皮已剝落，銘文右側有供养像及題記，惜已模糊难辨。

(山东省博物館供稿)



北魏張宝珠等造像銘記

东魏武定二年路文助造像

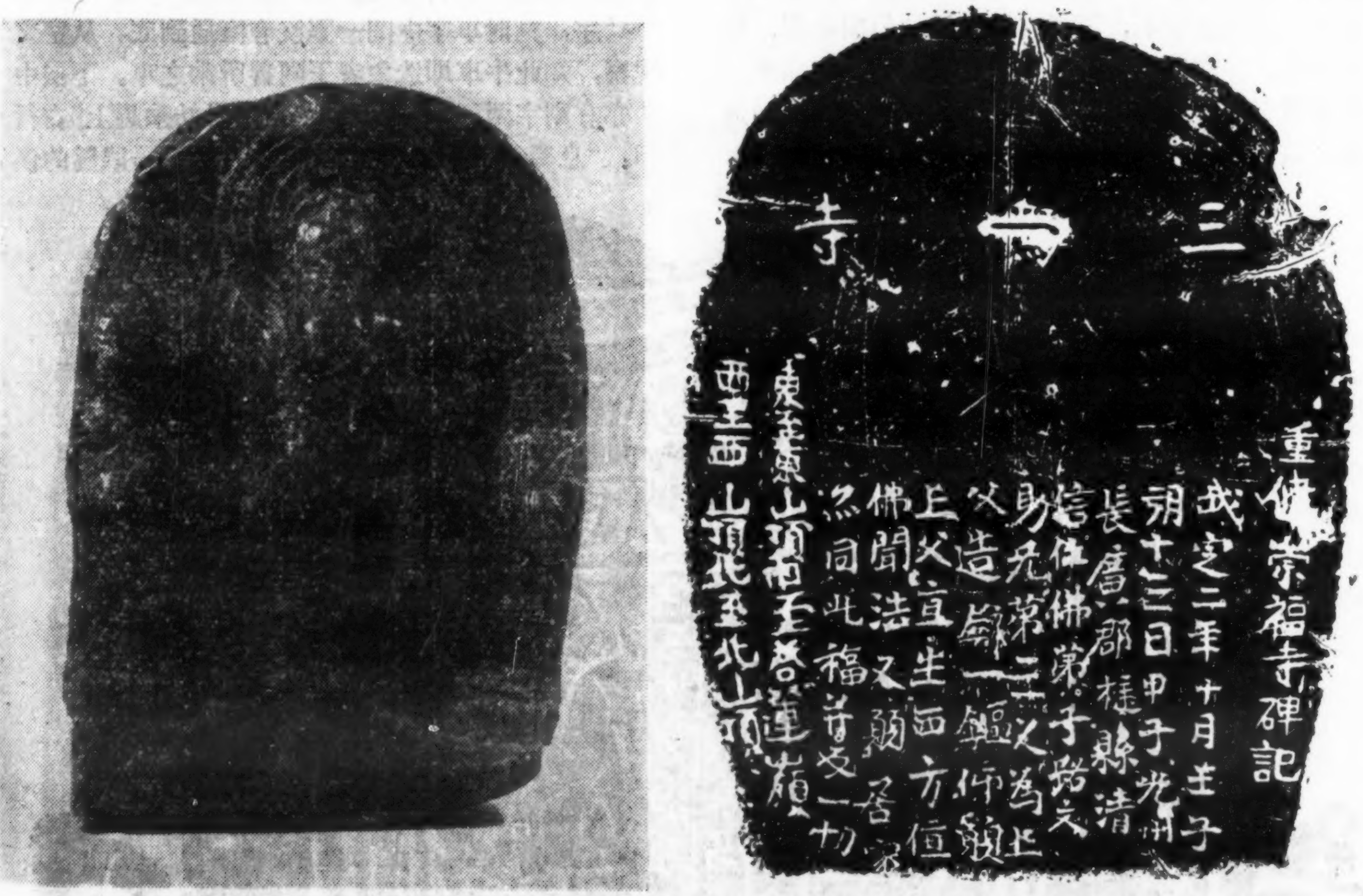
（山东省博物館藏）

这一件造像，石质色如墨玉，为一佛二菩薩三尊立像，后面衬以火焰背光。造像刀法勁利，衣紋簡练，主佛面相虽仍上承北魏末期風格的余緒，但已显得方正，肩部也已圓和凸起；两菩薩直立如柱，足下蓮瓣肥厚，可看出东魏晚年已逐漸接近北齐时期的作風。背光后刻造像銘記，全文如下：

武定二年（公元544年）十月壬子朔十三日甲子，光州长广郡挺县清信仕佛弟子路文助兄弟三人，为亡父造錄一軀，仰願亡父直生西方，值佛聞法，又願居家亦同此褔幷及一切。

此外还有“三鶵（?）寺”“重修崇褔寺碑記”“东至东山頂，南至□蓮岭，西至西山頂，北至北山頂”等字。从字迹上看，与造像銘記无关，恐系后代所刻。按东魏挺县在今山东莱阳县南，这件造像为研究山东地区东魏晚期的造像，提供了重要資料。

（山东省博物館供稿）



东魏武定二年路文助造像（右：造像背面銘記）

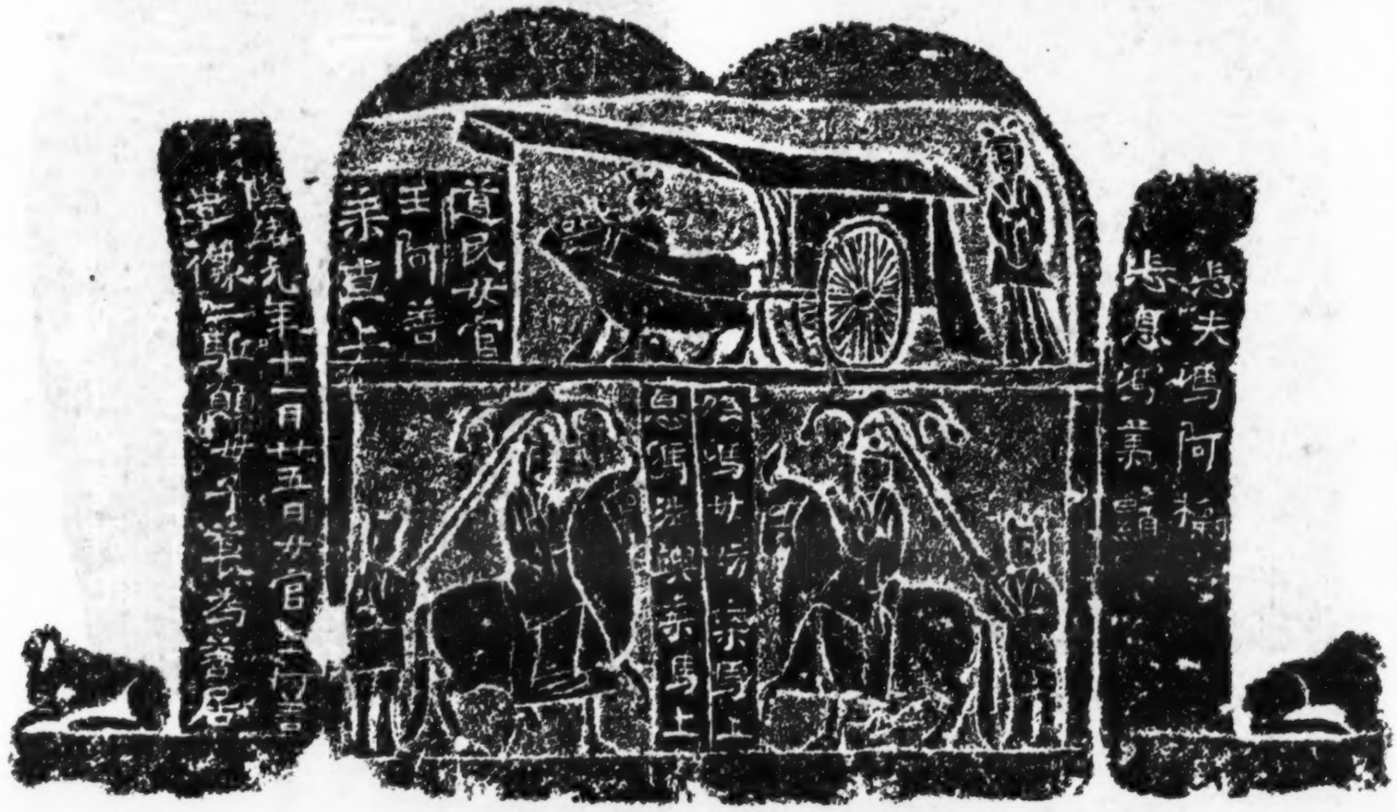
介紹两件北朝道教石造象

（中国历史博物館藏）　　**石　夫**

历来出土的佛敎造象很多，但是有关道敎的造象却較少。現将中国历史博物館所藏两件北朝道敎石造象（文化部文物局于1959年撥交），介紹如下：

隆緒元年王阿善造象（頁5下图）

隆緒是蕭宝夤的年号，蕭宝夤是齐明帝蕭鸞第六子，字智亮，封鄱阳王。在神龟中，曾出任雍州刺史。后因受朝廷疑阻，遂反。僭号称隆緒，仅二年。按隆緒元年即北魏孝明帝（元詡）孝昌三年（公元527年）。由于隆緒只有二年，所以这一时期的石造象，非常少見。这件造象高27.8厘米，寬27.5厘米，靑灰色砂石，石质略显粗糙，但尙坚固，制作甚精。中間略凹，分开作两龕状。造象正面作二长髯道者，并列而坐，头戴道冠，身着寬領大袖道袍，右手向上作理鬚状，左手拇指下垂，二指平伸，长眉修目，道貌岸然。身旁两側各有一卧獅，微残。右坐道者头部右上角有伪刻“玉皇士”三字。道者背后有道敎女官三人，分别侍立中間和两旁，头戴女道冠，身着道服，双手插袖作环拜状。造象的左側刻有“隆緒元年十一月廿五日，女官王阿善造象二軀，願母子甍为善居”等字。右側刻字两行，一行曰：“忘（亡）夫馮阿𠪚”，一行曰：“忘（亡）息馮义显”。造象的背面刻有人象图画，界划分隔为二层：上层刻有一童子，手牵牛首，牛拉一长蓬巨輪車。車后有一妇人跟随。在童子的前面右上方，刻有“道民女官王阿善乘直（車）上”十字，疑“直”系“車”字，刻时車字中間一竖沒有直通到底。从字义观察，知此牛車即造象者王阿善所乘之車。下层中間亦有刻字两行，左行曰：“侄馮毋妨乘馬上”右行曰：“息馮法兴乘馬上”。文字的左旁刻一跟随的僕

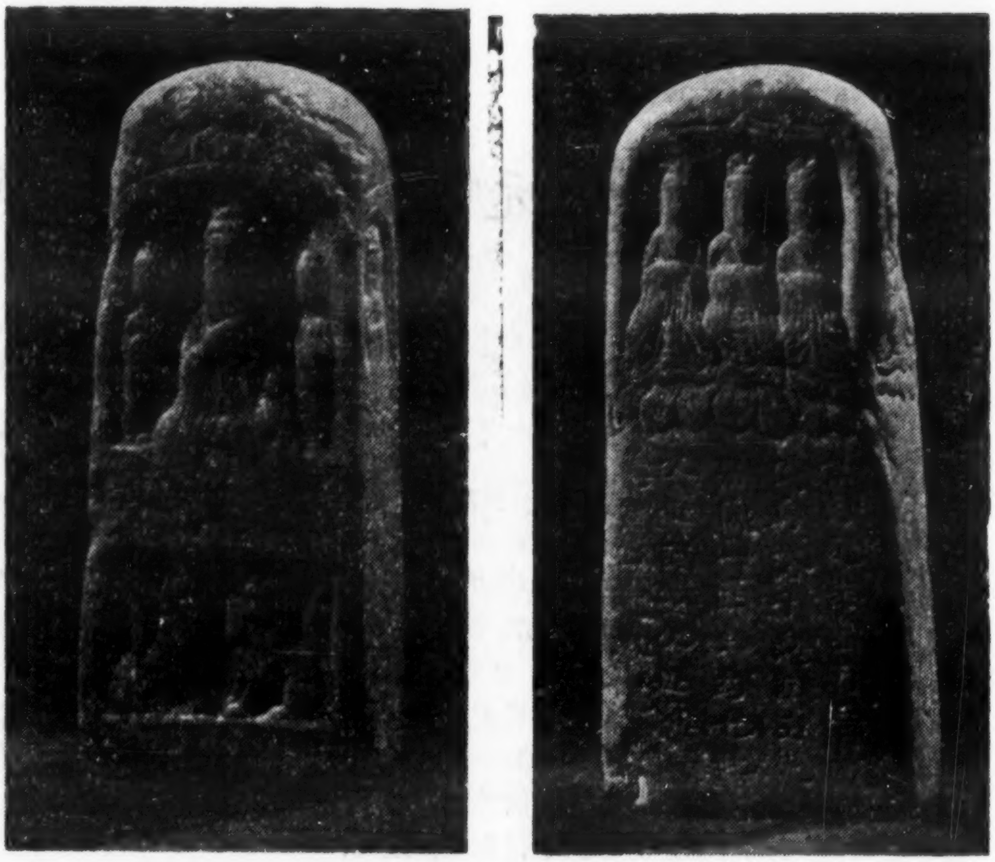


隆諸元年王阿善造像背面及左、右側銘記

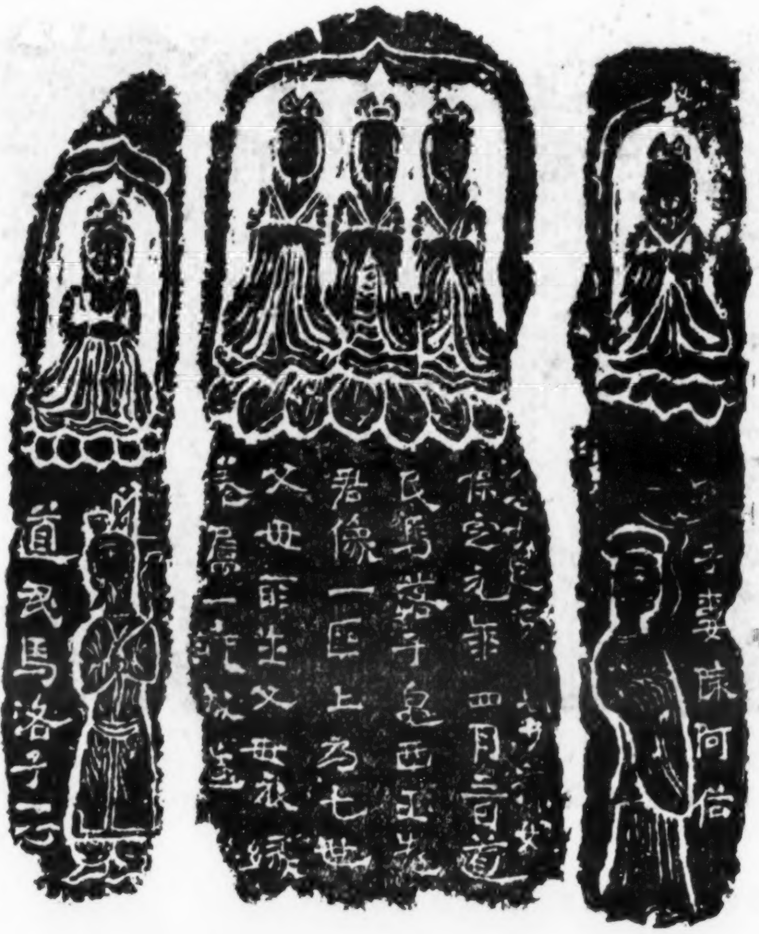
人，以手高举一撑开的长柄团伞，伞下有一中年男子乘馬出行。文字的右旁，刻一跟随的仆人，亦以手高举一撑开的长柄团伞，伞下有一中年妇人乘馬出行，和騎馬的男子相对，实系一对夫妇的图象，男者即馮毋妨，女者即馮法兴。

保定元年馬洛子造象

此造象背刻保定元年，保定为北周武帝宇文邕的年号。按保定元年即公元 561 年，宇文邕在位仅五年（公元 561—565 年），故其遺物不多，此象高26.7 厘米，寬 11.6 厘米，以黄花石为之，石质頗佳，滑潤如玉，为石造象中之佳作。正面上方雕有一龕，龕中間坐一头戴道冠的老年道者，身着道服，右手理髯，左手下垂扶膝，双目微合，面显慈祥，身旁两側各侍立道童一人，座下有蹲獅二，昂首吐舌，翘尾盘踞，神态甚为生动。再下刻有文字日："息□□息貴葦□□□" 等巳漫漶不辨。右側上面雕一小龕，龕內刻有一长髯老年道者，双手插袖作环抱状，下有蓮座一。其下方刻一手持花枝作行立状的妇人，其旁刻有"子妻陈阿俗"五字。左側上面也雕有一小龕，龕內亦雕有一长髯老年道者，双手插袖作环抱状，下有蓮座一，其下方刻有一带髯作抱拳状的道者，在其面前刻有"道民馬洛子一心"七字。疑此着道服的人，即造象者馬洛子本人。造象背面上部作一龕，并立三道者，头戴道冠，身着道服，双手插袖作环抱状，足踏蓮花。下刻款識数行日："保定元年四月三日道民馬洛子皂西玉先君像一区上为七世父母所生父母依緣眷屬一□□道□" 等字，在保定元年款識之前，尙有刻字一行日："息女道□□息女□□"巳隐約不淸莫可辨认。



保定元年馬洛子造像（右、背面）



保定元年馬洛子造像背面及左、右側銘記

关于道教石刻造象，因为流傳較少，所見有限，同时我們也沒有进行过仔細和深入的研究，对这方面的常識知道的很少，故仅作以上的簡单介紹，提供同志們参考，不对的地方，希得到批評和指正。

1961. 11. 8

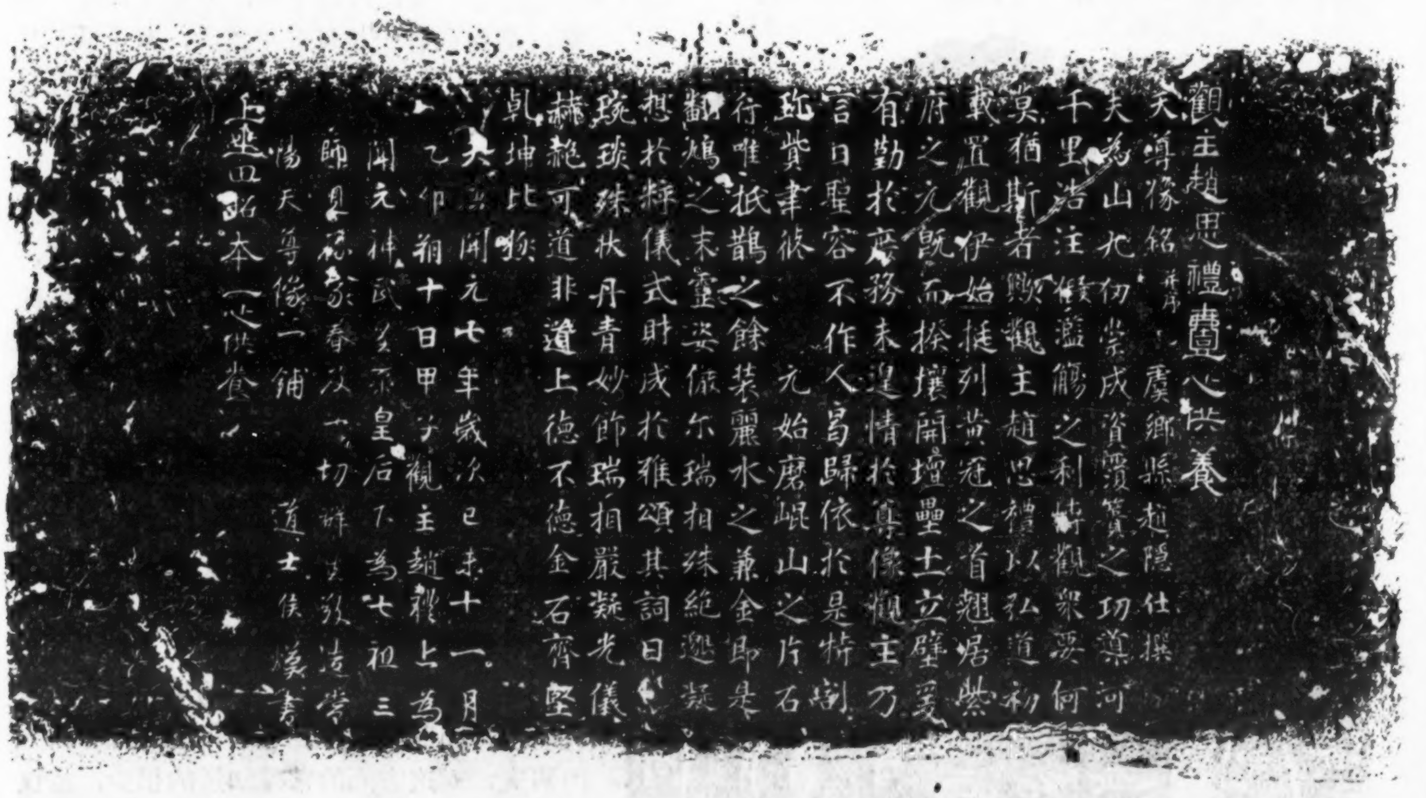
唐开元七年石雕天尊像

(山西省博物館藏)

唐开元七年造天尊像一尊，系1957年由安邑县中陈乡征集来的（頁5上图）。像高177、下寬100厘米，原来右手残缺，左手断为数块，后經复原。另有石座高74厘米，前中寬67、两側中寬70厘米，四面刻銘文及綫雕供养人像。从座前“天尊象銘并序”中可知造象主为“观主赵思礼”，銘記两边有赵思礼与“上坐田□本”的供养像，皆已模糊难辨。在座的左側刻“弟道士知玄”等供养像，右側刻“监斋赵名盖”等供养像，像皆拱手持版或持蓮花、經卷之类，立于蓮台上，头部繞以云气，显示出虔心供养的神情。綫条婉轉流利，可以看出刻工的熟练。座的后面刻“清信弟子陈正直”等姓名及一些供养像，其下又有一排道士供养像，已剝蝕。

唐代石刻以佛教题材为多，像这样带有銘文的大型道教造像，非常罕見。从这一件天尊像上，不仅可以看出唐代石刻艺术的高度成就，并可以說明唐代对道教的尊崇，为研究我国古代道教艺术提供了珍貴資料。

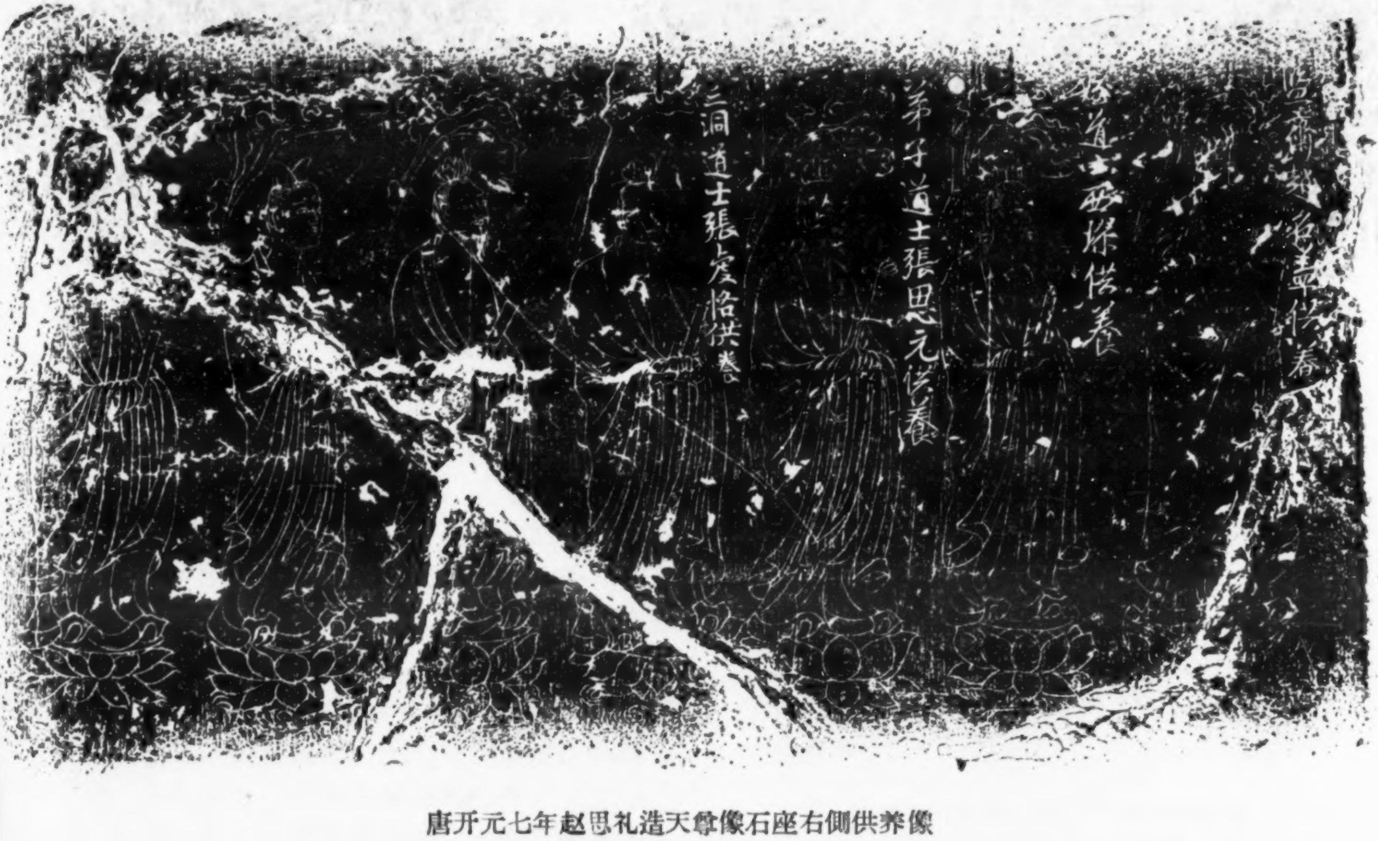
(山西省博物館供稿)



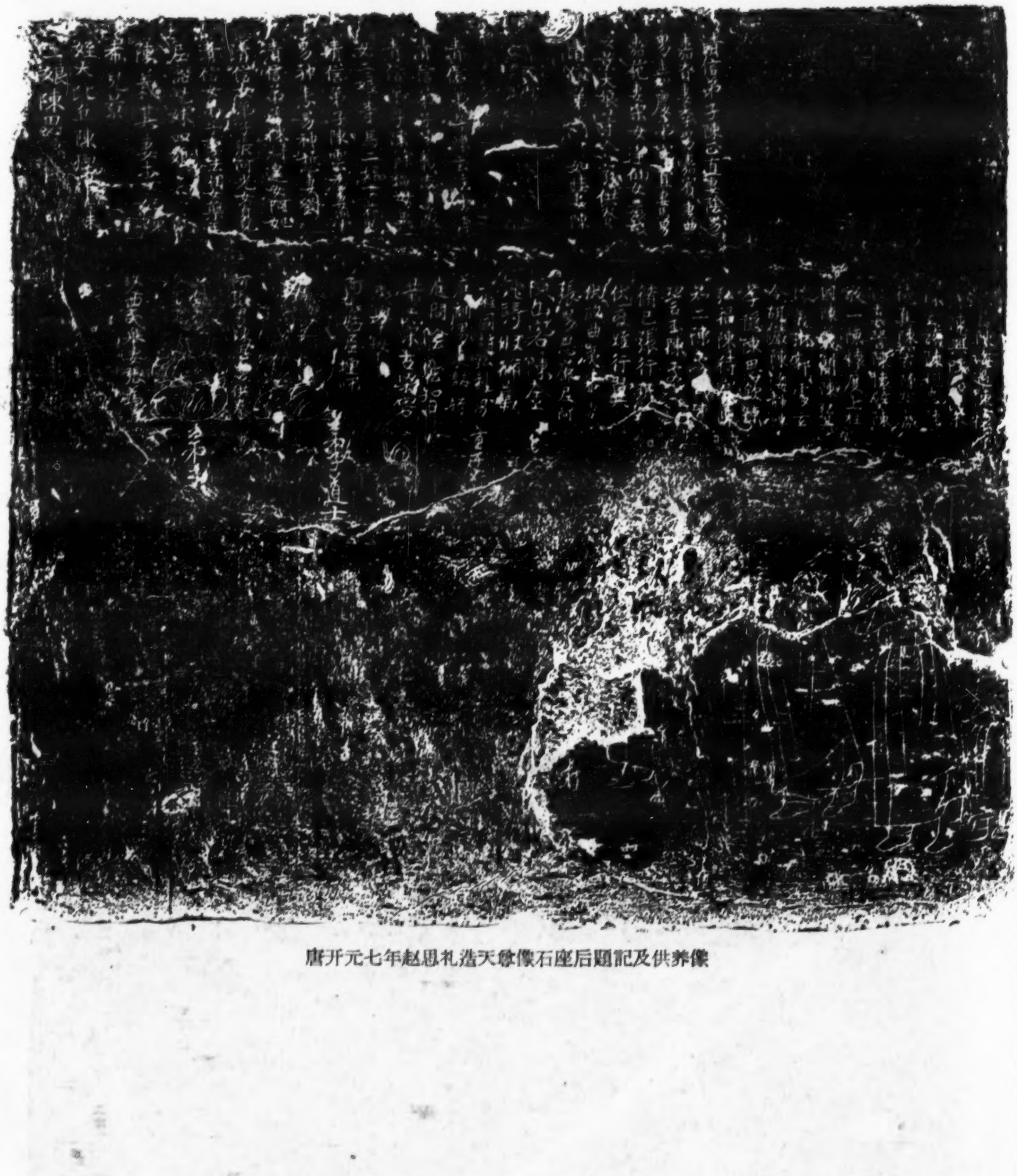
觀主趙思禮壹心供養
天尊像銘（并序） 虞鄉縣趙隱仕撰
夫為山九仞崇成資簣之功導河
千里浩注[illegible]濫觴之利特觀眾要何
莫猶斯者歟觀主趙思禮以弘道初
載置觀伊始挺列黃冠之首翹居然
府之元既而揆攘開壇壘土立壁愛
有勤於慮務未遑情於尊像觀主乃
言曰聖容不作人曷歸依於是特剖
玆貲聿循 元始磨崐山之片石
行唯抵鵲之餘裝麗水之兼金即是
斷鳩之末靈姿儼尓瑞相殊絶邈凝
想於粹儀式時成於雅頌其詞曰
琰琰殊狀丹青妙飾瑞相嚴凝光儀
赫赫可道非道上德不德金石齊堅
乾坤比[illegible]
大唐開元七年歲次己未十一月
乙卯朔十日甲子觀主趙禮上為
開元神武皇帝皇后下為七祖三
師見存家眷及一切群生敬造
陽天尊像一鋪 道士侯[illegible]書
上坐田昭本一心供養

唐开元七年赵思礼造天尊像石座前銘文

唐开元七年赵思礼造天尊像石座左侧供养像



唐开元七年赵思礼造天尊像石座右侧供养像



唐开元七年赵思礼造天尊像石像座后题记及供养像

唐杨思勗墓的两件石雕像

（中国历史博物館藏）

杨宗荣

我国石雕造像，有悠久的历史，尤其是到唐代，达到了鼎盛时期。但是无論哪一种石刻，它的取材，总的說来多是偏重于宗教方面——佛像、佛教故事等。現在中国历史博物館陈列的两个侍从兵卒的雕像，（頁6图版）在唐代石雕像中是极少見的①。它不仅仅造型技巧熟练高超，而且当时的服装、武器等具体而眞实的反映在我們面前。当然从唐代繪画或墓中出土的陶俑上，也能看到类似这两个石刻的人像，但却都有它們的局限性或缺点，譬如或者簡单模糊，或者只能看到某一部分，不能清晰地完整无缺地窺到全豹。

这两个雕像是在1958年出土于陕西西安南郊等駕坡村楊思勗墓中，墓葬年代是唐开元廿八年（公元740年）。看它們的服装，以及滿身携带着武器，似是墓主人的侍从兵丁。

两个雕像，下面都有缺一角的不甚規矩的方座，是与雕像連在一起而由一块整石雕成的。两像通高40·3厘米，“汉白玉”雕成，原来通体有彩色及貼金，可是剝落已經过半了。兹将两个雕像，分为甲乙簡述如后。

甲：头戴“扎巾”軟帽，有两个飄带从脑后系在头頂。头后帽外的头发，細匀上束。面龐較丰腴，看着很年青，但在严肃中略带愁容，或是艺术家故意的刻划。穿素褶子，腰束皮带，足穿长筒靴子，靴筒与下面轉折处，有明显的折皺紋，使人能理解到它是用皮革制成的。褶子前面由中間撩起，掖在腰带中間，露出褲子，衣紋极活潑自然。右肩上斜荷着黑带，上面并嵌有方形玉飾，带上挂有带鞘的腰刀，刀面很寬，灣度极大。刀鞘中部黑地，凸雕玉兰花紋，上面塗金，下部单綫魚鱗紋中，又加以小花朵，也塗有金。怀中抱着弓囊，上有窄带系在右肩黑带上，弓囊有半弓露在外面。侍卒曲着左臂，用左手張开抱住弓囊上部，右手則把住囊下角。弓囊花紋分四部分：近口处是錦紋，次为半弧形牡丹紋，再次魚鱗紋，下角系梅花紋，都是凸雕塗金。弓是半在囊內半露出囊外。背后揹着一个长形筒，圓中略方，也有窄带联在右肩大带上。筒上削而下寬，有盖，可能是箭囊。上面又附着一个墜形物，刻有蓮瓣紋，金色，似是盛水的皮制“鴟夷”，也可能是类似“流星”的“石刘”。右胁下腰带上，也挂着一个长筒和一个墜形物，形状与背后的相同。左胁下腰带上則跨着三件武器，緊靠身边是一个长劍，靠外面是一个弓囊和一个腰刀，形状与前面同。但弓囊的花紋較簡单，近口是小梅花朵紋，中部牡丹，下角海波紋，而刀鞘只是墨画虎皮紋。这两件弓刀，无疑是兵卒自用的，而上面的刀和弓，則是主人所用的。

刀弯度很大．柄首似双髻形，柄上有绳紋。劍也特长，长圓柄，似汉劍形。

乙：衣帽一如甲像，面貌也很年青。腰束带，穿长筒靴，衣亦撩起掖在腰带上。右胁下跨有长筒和墜形物．左胁下則跨有长劍，左手按着劍柄，另外还有弓囊和腰刀，囊鞘的花紋較为簡单。左面所跨的武器，也是自己用的。右手持有长杆，惜上部殘缺，可能是长矛，也許是仪仗一类的东西。

这两个小石雕像，具体而生动的表現出盛唐时期官僚貴族“随从兵”的形状，而面目、衣帽以及諸样武器，都雕刻得非常自然，有如泥塑，不露一点“刀口”痕迹，可以想像当时艺术家的精湛技术。至于弯刀长劍，以及服装样式，則更給我們提供了眞实的資料。

---

① 这两个石雕像，原是中国科学院考古研究所发掘的，現已撥归中国历史博物館。有小的地方按照原有痕迹复原。

寿州瓷窑址調查記略

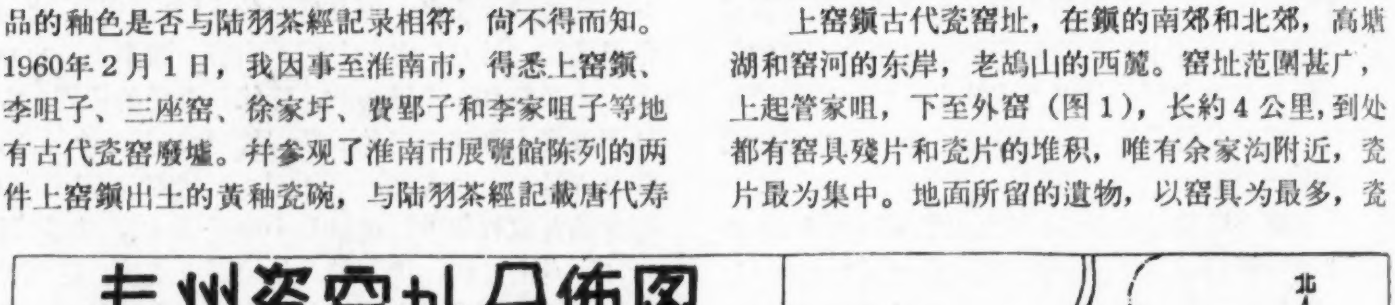
胡悦谦

一

在治淮和淮北河网化的水利工程中，曾发現成千上万件的唐代黄釉瓷器，形式瑰丽，釉色瑩潤，不知为何窑的产品。仅就陆羽茶經記載，唐代寿州窑燒制的瓷器，瓷色黃。推測此类黃釉瓷器，可能为唐代寿州窑的产品。究竟唐代寿州窑窑址在哪里？产品的釉色是否与陆羽茶經記录相符，尚不得而知。1960年2月1日，我因事至淮南市，得悉上窑鎮、李咀子、三座窑、徐家圩、费郢子和李家咀子等地有古代瓷窑廢墟。并参观了淮南市展覽館陈列的两件上窑鎮出土的黄釉瓷碗，与陆羽茶經記載唐代寿州窑的产品，很相吻合。即于2月3日至4日，到上窑鎮进行了两天的田野調查。果然是以黃釉为主的唐代寿州窑瓷窑址。

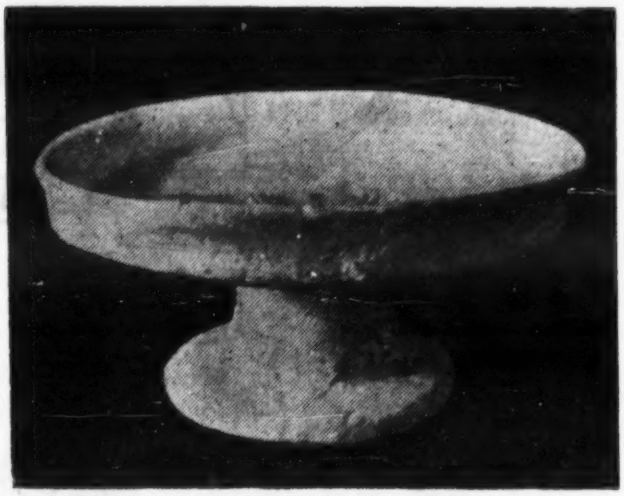
上窑鎮現屬淮南市的田家庵区幸福人民公社，旧屬寿县，在寿县的东面，距县城約40公里。寿县即为唐代的寿州，上窑鎮在唐代应归寿州所轄，所以称上窑鎮的唐代瓷窑为寿州窑。

上窑鎮古代瓷窑址，在鎮的南郊和北郊，高塘湖和窑河的东岸，老鴟山的西麓。窑址范圍甚广，上起管家咀，下至外窑（图1），長約4公里，到处都有窑具殘片和瓷片的堆积，唯有余家沟附近，瓷片最为集中。地面所留的遺物，以窑具为最多，瓷


寿州瓷窑址分佈图
比例尺
0 1 2 3公里
图例
已調查的窑址
未調查的窑址
县界
铁路
公路
北
怀远县
凤台县
淮南市
寿县
淮河
窑河
高塘湖
外窑
余家沟
上窑镇
管家咀
田家庵
三座窑
徐家圩
费郢子
李家咀子
李咀子

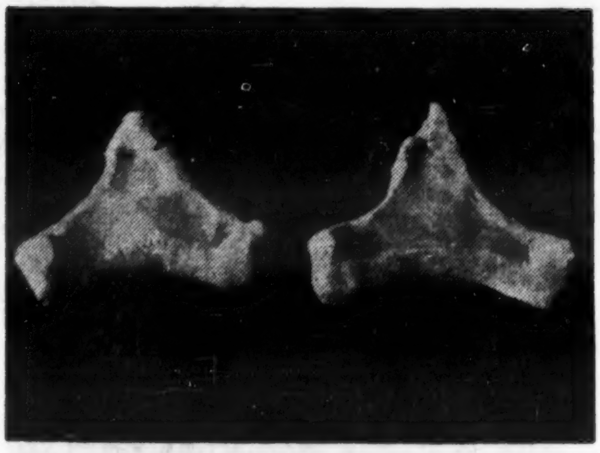
1.寿州瓷窑址分布图

2. 管家咀出土青釉瓷瓶片



3. 管家咀出土瓷豆(全部脫釉)

4. 管家咀出土青釉貼花(中間)和印花瓷瓶片



5. 管家咀出土的三岔支托

片次之，完整器很少。此次調查所采集的遺物，完整器仅有碗、盞等十四件。其余皆为殘件，有罐、瓶、豆、鉢、紡輪、枕、注子、碗、盞、杯、玩具、輪具、炉和獅形足等瓷片五十一件，大部分可以复原。此外还有匣鉢、托鉢、托杯、三岔支托、四岔支托、印模和支棒等窑具三十五件。

二

上窑鎮古代窑址，包括有管家咀、馬家崗、上窑鎮、余家沟和外窑等地区。除管家咀地区窑址的遺存情况不同外，其余各地区窑址的遺存情况大致相同。現选管家咀和余家沟两处窑址作代表，分述于后：

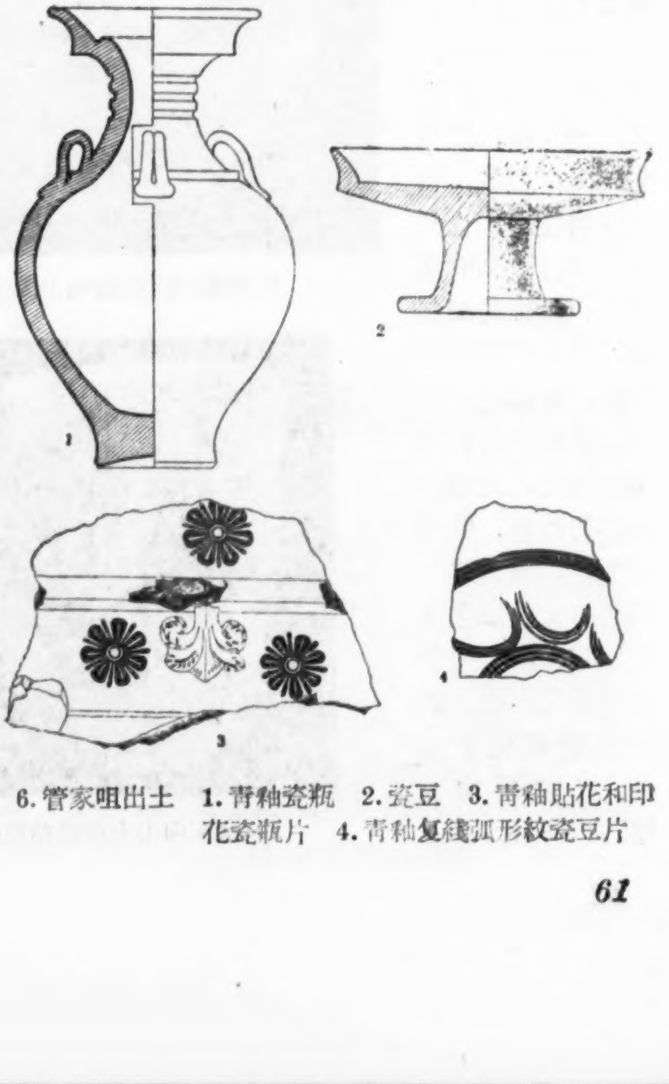
1、管家咀地区的遺物

形制：在管家咀地区所采集的遺物，沒有完整器，都是殘片，可复原或辨識器形者，有瓶、罐和豆等类。

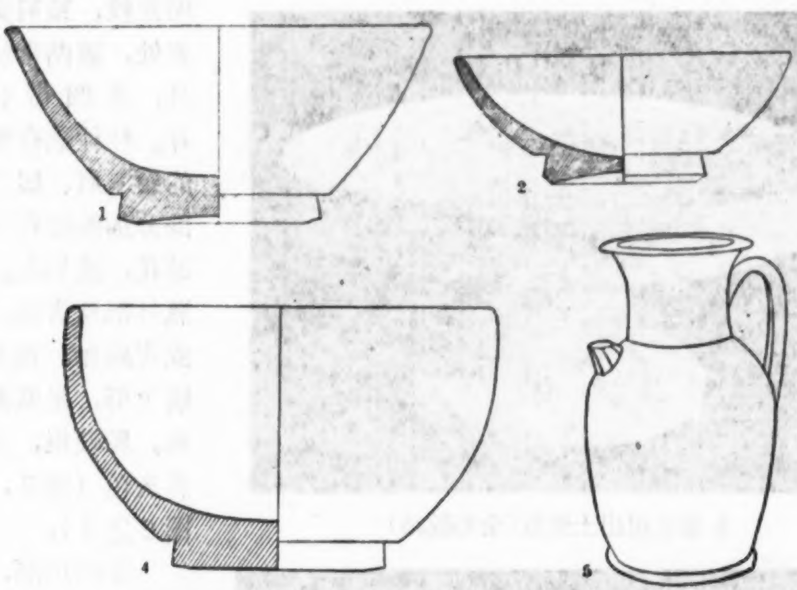
瓶为鼓腹，長頸，口有喇叭形和漏斗形两式，底向內凹，肩腹不分，在腹底交界处向內收縮，形成底向外伸出的凸棱。頸的中部，作三道凸弦紋或凹弦紋，頸肩交界处，置两带状耳，或四带状耳。往往还在瓶的頸、肩、腹三部分加飾印花和貼花，或划花。瓶外部施青釉，或青綠釉，釉至腹下部，足底露胎。胎較粗，呈青灰色（图2，图6之1）。

罐的形制，按照殘片的观察，为小口，矮直頸，寬肩，鼓腹，平底，口緣上有凹弦紋一道。青色釉，胎粗，呈灰白色。

豆为淺盘，敞口，平底，矮把，喇叭口形的足。盘心施两道旋削紋，或施复綫弧紋和旋削紋。青綠釉。胎甚坚



6. 管家咀出土　1. 青釉瓷瓶　2. 瓷豆　3. 青釉貼花和印花瓷瓶片　4. 青釉复綫弧形紋瓷豆片



7. 余家沟出土：1. 黄釉1式瓷碗　2. 黄釉瓷盞　3. 黄綠釉瓷杯
4. 铁褐釉瓷鉢　5. 黄釉瓷注子

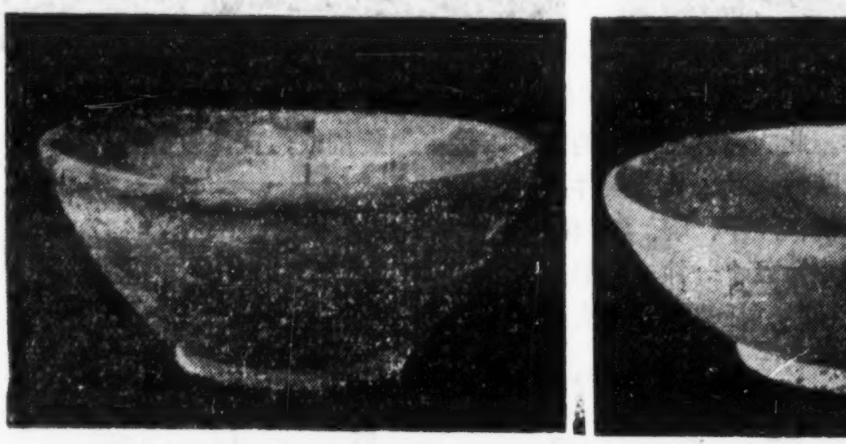
硬，作灰色。通高6.4、口徑12.4、足徑7.1厘米（图3，图6之2）。

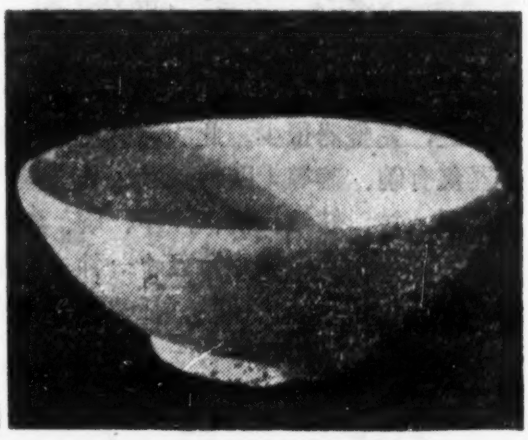
支托有三岔支托和四岔支托两种，共采集十五件。四岔支托为十字形，四尖端作四鉤，鉤尖向上。三岔支托，三岔作120度的交角，三尖端作三鉤，向上弯曲。两种支托的形制都很均整，可能用刀形模切制成功。最大的支托徑为9.8厘米，最小的支托徑为4.4厘米。胎頗粗，質甚坚硬(图5)。

胎质和釉色：管家咀地区的青瓷，为瓦胎，质很坚硬，尙細膩，击之发清脆声，火候約在摄氏1200度上下。較粗的胎层中，有大小不同的气孔，和铁色的斑点。胎泥沒有經过淘洗加工，尙留有細小的砂粒。胎为青灰色，頗光澤，閃閃有光。依色澤的反应，胎土中含有百分之一以上的氧化铁等化学成分。胎壁平均較厚，由0.8至1.2厘米。

釉很光澤，为透明的玻璃质，通过釉层可以窺見胎面。釉为青色，釉厚色濃，釉薄色淡，还有些青中带綠、青中带黃。这种現象，是由于燒煅时氧化程度不同所形成。在积釉处，往往还有紫翠色的窑变釉。青釉器皿都施釉一层，釉层較薄，厚約2微米，釉面有小开片紋，也有因胎釉膨脹率不同，发生脫釉現象。施釉方法，都用蘸釉，釉层厚薄不均，一般器皿只施釉至腹下部，底足全部露胎。

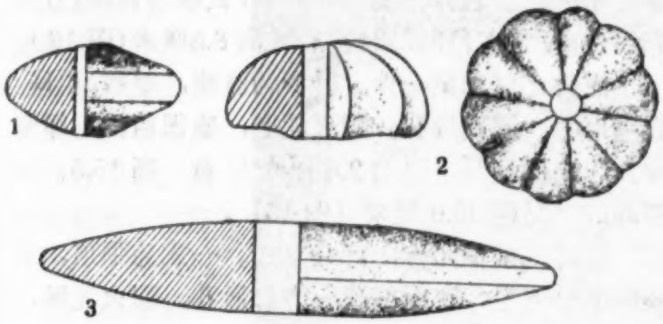
燒制的方法：依据瓶、罐和豆的殘片，以及其他瓷片上所遺留旋削痕迹的推断，胎坯是用陶鈞輪制成功。輪制胎坯的工序，首先用瓷土在陶鈞上拉成毛坯，然后待毛坯干至八成后，再将毛坯放在陶鈞上进行修坯，表面修飾光滑，器形修改均整。胎坯干后，用蘸釉的办法施青色釉。胎坯施釉后，即


8. 余家沟出土黄釉1式瓷碗

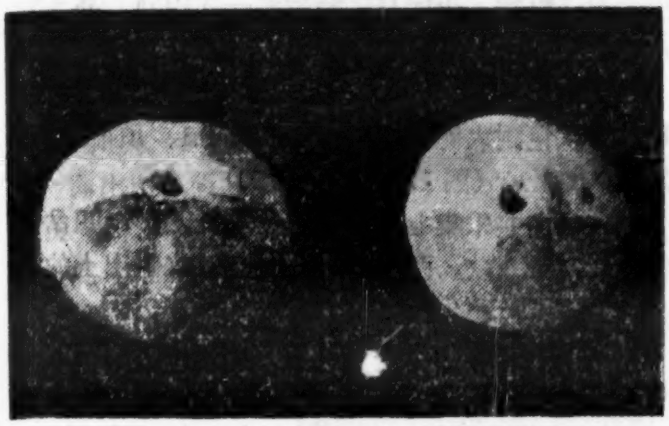

9. 余家沟出土黄釉瓷盞(脫釉)

10. 余家沟出土黄綠釉瓷杯

11. 余家沟出土铁褐釉瓷鉢



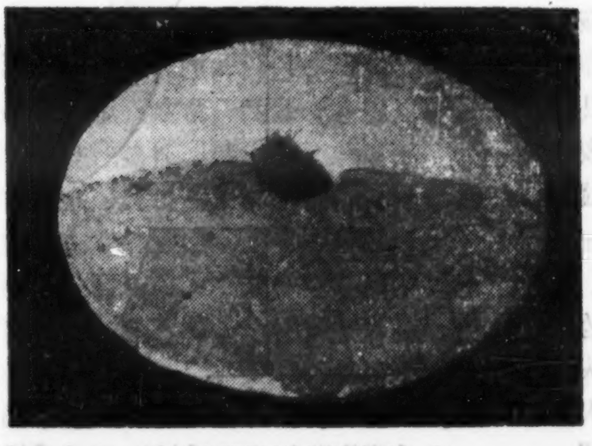
12. 余家沟出土　1. 青綠釉 1 式瓷紡輪　2. 黃綠釉 2 式瓷紡輪　3. 瓷輪具



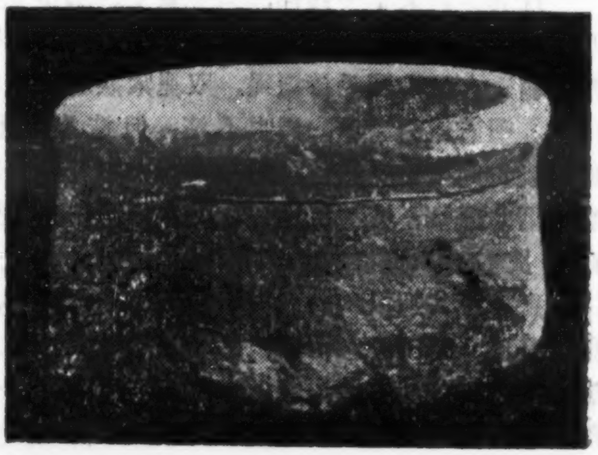
13. 余家沟出土　右、青綠釉 1 式瓷紡輪
左、黃綠釉 2 式瓷紡輪

可入窑煅燒。两器之間用三岔支托或四岔支托垫置，以免燒成后，两器相互粘合。瓷坯滿窑，采用还原焰的燒法，将窑門封閉，进行燃火煅燒。产品即成各种成色不同的青釉，和青灰色的胎骨。

花紋：有印花、貼花和划花三种。印花为圓形几何形的花紋。印花模，为圓形戳記式。印文，都为阳文（图 4 、6 之 3 ）。这种印花模压印在瓶和罐上，印成的紋飾为阴文。文內积聚濃厚的釉，紋道頗显著。貼花只发現一种忍冬紋的花飾。其做法，先用瓷土作成阴文的模，然后再将瓷泥放入模內，压制成单独的貼花。趁瓷坯和貼花未干时，将貼花用瓷泥浆水粘合在胎胚的表面，即成瓷器上的貼花（图4,6之3)。划花有两类，一为复綫划花；另一为单綫划花。复綫划花的工具为梳状器，作出来的紋飾，都为平行均整的复綫。紋式有弧形紋（图 6 之 4 ）和波浪紋。单綫划花，用金屬刀型器，在胎坯上划刻成各种不同題材的花紋。紋道皆为偏刀，健勁有力。



14. 余家沟出土瓷輪具



15. 余家沟出土匣鉢

2. 余家沟地区的遺物

形制：在余家沟地区采集的遺物，品种較多，大部分可以复原。有碗、盞、杯、鉢、注子、枕、紡輪、炉、輪具、玩具和獅形足等。此外还有匣鉢、托杯、三岔支托、四岔支托、印模（輪制胎坯的印坯工具）和支棒等窑具。

碗，共采集八件，可分二式。一式六件，器形为直腹，敞口，厚唇，平足，足底微向內凹，角棱杀去（图 7 之 1 ，图 8 ）。1.4 号碗，通高 7.65、口徑 16.3、足徑 7.5 厘米；二式二件，全部脫釉，形制仅有鼓腹与一式不同外，其余部分都相同。1.3 号碗，通高 5.67、口徑 16.3、足徑 7.8 厘米。两式瓷碗皆施瓷衣和表釉两层。瓷衣为白色，表釉为黃色。碗內部通体施釉，外部釉至腹下，底足全部露胎。八件碗，皆粗石胎。胎色，七件为白中微带紅，一件为絳紅色。

盞共七件，完整者六件，其中五件全部脫釉。形制大致相同，为敞口，淺腹，足底向內凹入，棱角杀去。施白瓷衣和表层黃釉，表釉遮盖不住全白色的瓷衣，往往在外腹的下部，露出小部分白色瓷衣。盞类瓷胎大部分較粗，細胎者很少，胎有絳紅和灰白两色。2.1 号盞，通高 5 、口徑 12.9、足徑 6.1 厘米（图 7 之 2 ，图 9）。

杯只有一殘件，尙可复原。器形为小口，深腹，平底。施一层黃綠釉，內部全施釉，外部施釉至腹下，底部露胎。胎較粗，呈灰色。高 8.5、口徑 6.2、底徑 3.85 厘米（图 7 之 3 ，图10）。

鉢，只采集一件，为鼓腹，斂口，平形足。內外都施釉，外部釉至底足，足全部露胎，釉受窑烟的熏染，变为铁褐色。胎很粗，为青灰色。通高 10.15、

16.余家沟出土黃綠釉獅形足

口徑 15.9、足徑 8.1厘米(图7之4，图11)。

注子，所采集的殘件，都不能复原。尙可辨别器形，为鼓腹，長頸，喇叭形的口，平底，带状把，多棱式的短咀，或圓柱形的短咀。外部施瓷衣和表釉，釉至腹下部，底全部露胎。此类器物，表层都为黃釉，頗光澤。瓷胎較細，质很坚硬(图7之5)①。

枕为方形，平底，棱角作圓形或方形。施瓷衣和表釉，表层为黃色釉，釉面甚光潤，开小片紋。白石胎，尙細膩。

紡輪共两件，可分二式。一式形如算盘珠，边緣薄，中部凸起，中間作一通孔。施一层釉，釉为青綠色。青灰色的瓷胎，质尙細。徑 4.65、最厚 2.4、孔徑 0.5 厘米(图12之1，图13右)；二式为蒜头形，平形底，頂部划分十瓣，中間穿一圓形通孔。表面施瓷衣和表釉，表层黃綠釉，下层白色瓷衣，釉面頗光澤。胎淡灰色，质較坚硬。最大徑 5.1、最厚 2.6、孔徑 0.85 厘米(图 12之2，图13左)。

炉，因采集的瓷片少，又太破碎，不辨形制，仅知为款式足。

輪具共三件，器形相同，如一圓餅，中部厚，边緣薄，中間穿一通孔。通体无釉，白石胎，质尙細，甚坚硬。11.1 号輪具，徑 13.4、最厚 2.45，孔徑 2.4 厘米(图 12之3，图 14)。

玩具，只采集一殘件，为一騎士。馬作立姿，四腿直立，头高昂，尾很短，下垂。馬背置一鞍，鞍上騎一人。人两手持繮绳，双腿緊挾馬腹，作欲跑状。塑造虽較簡单，眉眼不清，但造型还很逼眞，姿态尙生动。該玩具通体施瓷衣和表釉，表釉受窰烟的熏染，变为铁棕色，瓷衣仍为白色。殘高 4.7、长 4.2 厘米。

獅形足共两只，一只尙完整，另一只的咀、腹和眼殘缺。两獅姿态相同，可为一模做成。獅为坐姿，前腿直立，后两腿曲折在腹前，尾高翹，头高昂，怒眉大眼，两眼向前窺視。大咀張开，四犬齿外露，舌上卷，作怒吼状。耳壳前迎，似在听聞。頸下系一鈴。通体施瓷衣和表釉，表釉为黃綠色，瓷衣为白色。青灰色胎，质較細。通高 8.5厘米(图 16)。

匣鉢，仅采集一件。器形为直腹，厚唇，平底。腹中部穿一圓形气孔。耐火泥胎，质很粗糙，頗坚硬。腹胎壁較厚，平均 2.8 厘米左右。高 15.5、口徑 30.7、足徑 30.6 厘米(图 15)。

托鉢，采集两件，可分二式。一式为平頂，束腰喇叭口形足，腹中部凿一方形通孔。耐火泥胎，质很粗糙，頗坚硬，含有铁色砂粒。高 9.8、頂徑 10.3、足徑 13.9 厘米(图 17之1，图 18)；二式为小平頂，直腹，大圈足。胎质与一式相同。高 5.3、頂徑 7.8、足徑 10.9 厘米(图 17之2，图 19)。

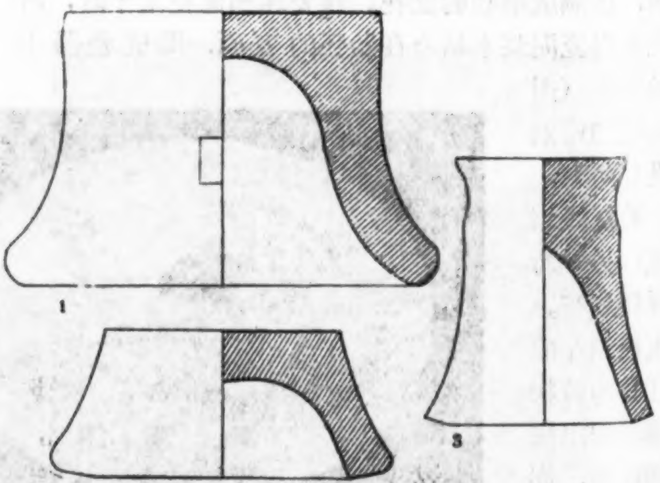
托杯，只采集一件，为平頂，束腰，喇叭口形足，青灰色耐火泥胎，质很粗。高 9.1、頂徑 5.8、足徑 7.8 厘米(图 17之3，图 20)。

支托，共采集七件，有三岔支托四件，四岔支托三件，都殘缺。两式支托形制与管家咀出土的支托大致相同，不再描述。

支棒，在所調查的每一个遺址中，都比較多，此次仅采集三件。形如一圓棒，長短各異，耐火泥胎，质极坚硬，徑一般在 7.4 厘米左右(图 21)。

胎质和釉色：胎一般較粗糙，又厚重，普通称此类胎为石胎。碗、盞、鉢和杯等生活用具，大部分胎质比較粗，胎面不光滑。注子、枕和炉等器皿，胎质較細，甚坚硬，胎面光滑。上述粗細两类瓷胎土皆未經过淘洗加工，都含粗細不等的砂粒。

釉有瓷衣和表釉两层。表层釉为玻璃质，頗坚脆，透明体。釉面甚光潤，开小片紋。釉层約在 3 微米左右。釉色以黃色为主，可分蜡黃、鱔魚黃、黃綠等。瓷衣为泥质，不透明，尙光澤，厚約



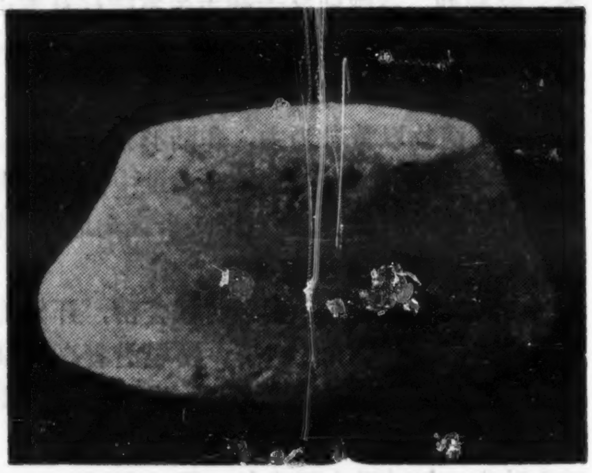
17.余家沟出土　1.1式托鉢　2.2式托鉢　3.托杯

---

① 注子的插图是以上窰寿州窰址出土的殘片。参考其它地区出土的寿州窰完整注子，繪制成的复原图。

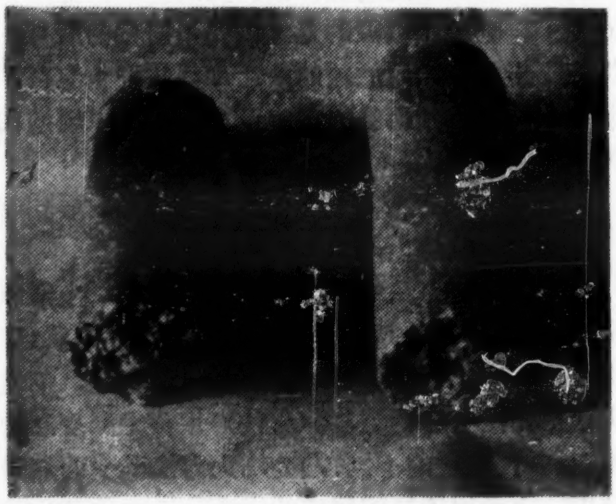
5微米左右。施釉和瓷衣的方法为蘸釉，釉层厚薄不均，有濃淡不同的現象。因胎面較粗，空隙較多，先施白色瓷衣，塡塞胎面的不平，以衬托表釉色澤的美观。表层釉和瓷衣的胎层，因膨脹率不同，往往表层釉有脫釉現象，露出白色的瓷衣层。

18. 余家沟出土1式托鉢



19. 余家沟出土2式托鉢

20. 余家沟出土托杯



21. 余家沟出土支棒

燒制的方法：根据所采集器物和印模的分析，制造胎坯的方法，有輪制、模制和手制三种。圓形器的胎坯都用于輪制，如碗、盞、鉢、杯和注子等。其制作的方法，与管家咀的輪制法相同，不再重述。注子的腹、頸和口三部分用輪制，把和咀用模制。腹、把、咀三者制成后，用瓷泥浆水粘合在一起。形制不規則的胎坯，多用模制，如獅形足，枕和蒜头式的紡輪等。玩具和算盘珠式的紡輪用手制。輪制器皿的胎壁較均整，器形頗匀称。模制器皿，胎壁厚薄不均，造型多变化，較活潑。

馬家崗和余家沟两处窑址所发現的窑室为圓形，直徑約在3米左右，窑室內还有排列整齐的匣鉢。由此得知，燒造的方法，为仰燒法，是将瓷坯装在匣鉢內煆燒。瓷坯装在匣鉢內，一鉢装一器或数器，按照瓷坯的大小而定量。两器若叠置，中間用三岔支托或四岔支托垫托。装滿瓷坯的匣鉢，在窑室內上下重叠，叠至窑頂为止。匣鉢与匣鉢相互之間，留有8厘米左右的火路。还有些較普通而粗糙的产品，就直接入窑煆燒，不装在匣鉢內。瓷坯入窑时，相互重叠，两器之間，用三枚支釘垫托，或者改用三岔或四岔支托垫托。大型器多用四岔支托垫托。瓷坯的最下层，用托鉢或托杯支托。所以，在該区的窑址中，都遺留大量的支托和匣鉢殘片。

在余家沟、馬家崗等地区采集的瓷片，有蜡黃、鱔魚黃、黃綠等不同的釉色，这是由于采用氧化焰燒窑的办法所形成。氧化强，胎作絳紅色，釉为蜡黃色。氧化程度稍弱，則胎为白中微带紅，釉为黃中微带綠，俗称鱔魚黃。氧化程度再微弱，接近还原焰，則胎为淡灰色，釉为黃綠色。产品中以黃中微带綠的釉色为最佳，也是該窑最成功的釉色，釉面光澤瑩潤，細膩如玉。燒窑火焰多控制在此类釉色上，以求达到寿州窑以黃釉为主的特殊風格。

三

管家咀地区的遺物以青釉为主，只施一层釉，胎为青灰色瓦胎，器形有罐、瓶、豆等，紋飾有划花、印花和貼花。余家沟地区以黃釉为主，釉色有蜡黃、鱔魚黃、黃綠等，施表釉和白色瓷衣。胎分粗、細两类石胎，色調有白，白中微带紅和絳紅等。器皿上不飾花紋，都是素面。器形有碗、盞、杯、鉢和注子等。总之，管家咀和余家沟两地区所出土的遺物，在器形、釉色和胎质上完全不相同，是代表着前后两个不同时代。管家咀地区的青釉瓷瓶、罐和豆等

类，同蕪湖、合肥地区六朝末年至隋代墓葬中出土的遺物大致相同，所以可以推知管家咀地区的青瓷窰址，时代較早，为六朝末年至隋代的窰址。余家沟地区的遺物以黃釉为主，和陆羽茶經記述："寿州瓷黃"大致相符合。再者，在遺址中又发现唐代新兴的新品种——注子，所以推断余家沟地区的窰址，要晚于管家咀，为唐代窰址。

同时又可推知，上窰鎮古代瓷窰，开始燒瓷于六朝末年，由于瓷业的兴盛，窰場沿着高塘湖向下游发展，到了唐代，窰場由馬家崗、上窰鎮发展到余家沟、外窰一带，形成长达 2 公里的大瓷市。上窰制瓷工业，創兴于六朝末年，經过隋代，到达唐代，历經二百余年的历史，因大量的生产，需用很多的瓷土。老鴟山蘊藏的瓷土，到了唐代的后期，就供应不上。該窰因原料的缺乏，寻找瓷土原料，將制瓷作坊迁移到蕭县的白土鎮。这就是以燒造白瓷为主的白土窰。

上窰鎮寿州窰制瓷工业，由六朝末年发展到唐代，在燒瓷的技法上，作了进一步的改进：

(一) 燒窰方法的改变：在六朝末年，上窰鎮占窰原燒青瓷。到了唐代，因为要提高产品的质量，有别于其他青瓷的色澤，才由青瓷改为黃瓷，創造了唐代寿州窰的独特風格。唐代寿州窰光澤瑩潤的黃釉，并非是原料的不同，乃为燒火方法改变而取得的結果。原来用还原焰燒成的青瓷，改变用氧化焰燒成的黃瓷。例举余家沟出土的一块注子瓷片，半段为綠釉，半段为黃釉，綠釉段的胎为青灰色，黃釉段的胎为白色。这是因为該瓷片置于氧化焰和还原焰之間，才出现此种現象。白胎与余家沟的唐代瓷片相同，青灰色胎与管家咀六朝末年青瓷胎相同。再者，笔者曾取一段管家咀出土的青瓷片，放在氧化焰的炉火中煆燒，青色釉面变黃，青灰色胎变为白中微带紅，很接近余家沟唐代黃釉，白中微带紅色胎的瓷器。因而足够证实唐代寿州窰的黃釉，是由燒窰方法改变所取得的成果。

(二) 匣鉢的創兴：由管家咀和余家沟两处窰址的窰具不同，可以說明管家咀地区，在六朝末年制瓷还沒有使用匣鉢。到了唐代，由于瓷业的发达，燒窰技术的改进，才創造了匣鉢。匣鉢的使用，可以免除窰中烟火对产品的熏染，使釉面光潤，色澤均匀，提高产品的质量，增加成品率。所以唐代黃釉瓷器較六朝末年的青瓷，色澤均整，质地瑩潤。

(三) 唐代寿州窰黃釉瓷器，施用白瓷衣，在寿州窰制瓷工艺上，也是一大进步。施用瓷衣不但免除了胎面粗糙之弊，同时又可衬托釉色的美观。

上窰鎮水路交通較方便，有木帆船經窰河可以通往淮河。該窰的产品，就依此条水路运銷沿淮各地。在治淮工程中，上自河南的东部，东至苏北，中經皖北，长达数百里的工地上，都有唐代黃釉瓷器的出土。由此证明，唐代寿州窰的产品，曾大量供应給淮河流域的广大人民使用。

更　正

本刊 1961 年第 9 期《昭烏达盟辽尚暐符墓清理簡报》，題目及文中尚暐符应为尚暐。

虢国夫人游春图

张安治

宋徽宗赵佶所摹張萱"虢国夫人游春图"，紙本，重彩，現藏辽宁省博物館。是一幅值得研究的古代优秀作品(見封三图版)。張萱是盛唐时代的重要画家之一，据《历代名画記》他是开元、天宝間（公元713—755年）的宫庭画师；和吳道子、韓幹大致同时。他的作品大多描写封建貴族的生活，并特別精于妇女和儿童。虽然在《宣和画譜》中記載了当时宫廷收藏的張萱作品有四十七件，但流傳到現在的却极为罕見。因此赵佶所摹的"虢国夫人游春图"和另一幅"搗练图"，就成为研究張萱作品最主要的資料。

从"虢国夫人游春图"人物位置的安排、面型、服装的特色和色彩的运用来看，都显然是唐代的風范；和敦煌壁画中的"乐庭瓌夫人太原王氏供养像"頗有近似之处。画里的馬，和韓幹"牧馬图"的馬也很相像。所以虽是几百年后另一画家的摹本，我們可以相信它是忠实于原作的；固然在技法、風格的表現上，难免会有一些差異。

張萱生活在唐朝最繁荣又是开始轉向衰落的时代。这一时期产生了許多杰出的詩人和画家，形成我国古代文化史上的一个高潮。同时統治阶級的驕奢腐朽也随着經济的繁荣而加剧，因而在天宝十四年（公元755年）爆发了安祿山的变乱。在天宝末年，也就是安祿山变乱前几年，以李隆基(唐玄宗)为首的封建統治集团的荒淫驕纵是很突出的。唐代偉大詩人杜甫的《丽人行》和白居易的《长恨歌》中都有很生动的反映。張萱的"虢国夫人游春图"則是用繪画的形式来描繪其一个側面；固然由于作者的认識不同和不同艺术形式的特点，所表現的深度是有区別的。

"虢国夫人游春图"仅仅描繪了以虢国夫人为主角的一个人数不多的游春行列，却也在一定程度上反映了当时封建統治集团的驕奢生活。根据史籍的記載：由于楊貴妃的得寵，她的三个姐姐都成为煊赫一时的貴族。大姨封韓国夫人，三姨虢国夫人，八姨秦国夫人。其中尤以虢国夫人最奢侈、最放蕩。

"虢国夫人承主恩，平明騎馬入宫門，
却嫌脂粉污顏色，淡扫娥眉朝至尊。"

从唐代張祜的詩里，虽然描写得很含蓄，也可以想見她的派头和浪漫風度。所以画家选了虢国夫人来描写是具有代表性的，它代表了楊家兄妹集团，代表了这一类腐朽人物的无聊而奢华的生活；因为作为一个宫庭画师，在当时直接描写楊貴妃或楊国忠的生活是不大可能的。

画面的情节很单純，沒有画任何背景；只是九个人（八个大人和一个小女孩)，乘八匹馬在前进。前导的三人当中有二人男装（唐代宫廷的女官或女侍，常有作男装的。据《太平广記》："虢国每入禁中，常乘驄馬，使小黄門御，紫驄之俊健，黄門之端秀，皆冠絕一时。"所以也可能是小太监。)，这三匹馬作单行又稍有参差，显得出行的队伍并不太严肃。稍后二騎并行，馬上是两位艳装妇女。最后三騎并行，当中的一位抱小女孩，年龄稍长，較为肥碩而衣飾色彩比較沉着。这八个大人当中有五个是侍从沒有問題，其余三人究竟誰是虢国夫人？其他二人又是什么人物？頗有不同的看法。有人以为并騎艳装的两位是虢国夫人和秦国夫人，后面抱小孩的一位是媬姆。有人以为这一位衣着和前二人相类而年龄較大，应当是韓国夫人；虢国夫人則是并騎

---

① 据宋史官乐史撰《太眞外傳》："与国忠五家（指韓国、虢国、秦国三夫人及楊国忠、楊銛共五个有权势的內戚）于宣阳里甲第洞开，僭拟宫掖，車馬僕从，照耀京邑，递相夸尚。每造一堂，費逾千万計。見制度宏壮于己者，則毁之复造。……及秦国先死，独虢国、韓国、国忠轉盛。虢国又与国忠乱焉。略无仪檢。每入朝謁，国忠与韓、虢連轡，揮鞭驟馬，以为諧謔，从官嫗嫗百余騎，秉燭如昼，鮮裝炫服而行，亦无蒙蔽。衢路观者如堵，无不駭叹。"

二女中在近处向前看的一位②。

从画面的具体表現看，这些論断都还有值得商討之处。古代画家对画面人物主次地位的安排是很认眞的；从这一游春的行列看，最主要的角色应当是最后三騎当中的一位。最前单行的三騎是前騶，稍后并騎的两位服装明艳，使人的注意力被吸引得漸漸集中，最后显示出主体。主角两旁的侍从一人紅衫，一人白袍，和前二人一起，正像众星捧月一样，反衬出主角雍容、沉着的气派。从并騎的二女中有一人回头向她看，白袍的侍从也正注視着她，都引导观者的視綫集中到她的身上，說明她是主角。并騎的两位服飾虽然漂亮，派头却差得多（发髻也和主角不同）；她們二人之間也很难分出風度的高下，要指定其中的某一人是虢国夫人是很勉强的。如果說她們是較高級的女侍、孩子的乳母或虢国夫人的女友，应当更合适些。而主角不仅服装色彩与众不同，面部肤色也較深（画面其他人物面部均用粉較多），正符合“却嫌脂粉污颜色，淡扫娥眉朝至尊”的說法。也符合《太眞外傳》楊氏姊妹都很肥碩的記載。

从画題看是“虢国夫人游春图”，不是“三国夫人游春图”，应当突出的是虢国夫人。从画面的表現看，虢国夫人应当是最后三騎当中的一位。

我們只有弄清楚上面談的誰是主角的問題，才能够更好地认識作者处理手法的高超。研究作品的主旨所在。

張萱是当时的宮廷画师，他的創作为封建統治阶級服务是很自然的事。在封建經济高漲，政权相对稳定的时候，表現貴族們的豪华生活，盛大的排場，具有宣揚統治阶級的威仪，夸耀太平盛世，供封建統治阶級自我陶醉的作用。从这一方面来看它是脫离人民的。但另一方面“虢国夫人游春图”虽沒有能像杜甫《丽人行》的精句那样：

“炙手可热势絕倫，愼莫近前丞相嗔！”对楊家兄妹集团的驕奢淫佚作画龙点睛似的明确諷刺；却也通过鮮明生动的形象，反映了当时貴族們逸乐、空虛的生活，足以引起人們的厌恶。可以說这幅画由于画家忠实表現現实生活的創作度态，也在一定程度上反映了历史眞实，反映了盛唐时代經济的繁荣、貴族的腐敗和潛伏的政治危机。

“虢国夫人游春图”表現手法最显著的特色是精炼集中，能用最經济的形象表达主題，对比的手段烘托主体，并善于創造气氛，富有节奏美。在构图上前面已經談到一些，从单行的三騎到两騎并行，最后三騎并行；既符合这一类貴族出游行列的規律，又像一首乐曲一样，把人从序曲逐步引导向主題和高潮。而行列的不太龐大，不太严整，恰当体現了这是个别貴族游春的行列。画面人物安排从疏到密，从分散到集中，空白的部份也富有变化。色調的輕与重，鮮艳与沉着，都圍繞主題，加强了主題气氛。馬的灰暗色調衬托了服装华丽的人物，又錯綜变化，不是簡单的处理。例如走在最前面的人和馬色彩都比較沉着；第二人的上衣和鞍韉是紅色，而馬色較淺；第三人淺紅袍白袴騎黑馬，对比强烈，使人的精神一振，黑馬在全画色調最重，既具有波瀾起伏的作用，又加强了前面单行三騎的重量，使之和后面密集的人馬能够平衡。集中的五匹馬只有最后远处的一匹毛色較深，既避免过分单調，又大体一致，把观者的注意力完全吸引到人物身上。

各人的神态有的比較矜持，有的比較輕松；有的緊勒繮绳，有的举手揮鞭；有的回顾主角，有的注視前方。馬的四蹄动作也各有不同，在統一的行动中动态、神气又各具微妙的变化，說明画家对生活形象的敏銳观察和丰富的理解。

特别是画面并沒有直接画“春”，沒有一朵花，也沒有一草、一木，沒有春水微波，也沒有春云繚繞。只通过人的从容而又向往的神态，启发观者的联想；通过明丽的服装，給人一种花团錦簇的感觉；仿佛看到杏桃争艳，水碧天兰。这种以虛代实，要求观者用自己的想像思維来作补充的表現手法，比以少胜多更难，更耐人寻味。当然这并不是唯一的表現方法，也要看題材內容的合适与否。

在我們今天反映社会主义社会的生活和理想的繪画創作中，这些优秀的傳統表現手法还値得恰当地吸收运用，为新內容服务，以創造出为工农兵所喜爱的最新、最美的作品。

---

② 可参看徐邦达編《張萱和周昉》以及刘凌滄編著《唐代人物画》二书中有关“虢国夫人游春图”的一节。

本刊1961年1—12期目录索引

全国重点文物保护单位

国务院关于发布文物保护管理暂行条例的通知 4、5：7
文物保护管理暂行条例 4、5：7
国务院关于公布第一批全国重点文物保护单位名单的通知 4、5：10
第一批全国重点文物保护单位名单 4、5：10
第一批全国重点文物保护单位中的古遺址和古墓葬　中国科学院考古研究所資料室 4、5：27
第一批全国重点文物保护单位中的古建筑　文物博物館研究所資料室 4、5：31
1950年1月——1961年3月《文物》《考古》等刊登有关第一批全国重点文物保护单位資料索引 4、5：109
三元里平英团遺址（照片） 4、5：封2
武昌起义軍政府旧址（照片） 4、5：封2
上海孙中山故居（照片） 4、5：1
北京大学紅楼（照片） 4、5：1
中国共产党第一次代表大会会址（照片） 4、5：2
韶山冲毛主席旧居（照片） 4、5：3
广州农民运动讲习所旧址（照片） 4、5：3
瑞金革命遺址（照片） 4、5：4
遵义会議会址（照片） 4、5：4
延安革命遺址（照片） 4、5：5
人民英雄紀念碑（照片） 4、5：6
中苏友誼紀念塔（照片） 4、5：6
云岡石窟（照片） 4、5：17
莫高窟（照片） 4、5：18
麦积山石窟（照片） 4、5、18
沈府君闕（照片） 4、5：19
海宝塔（照片） 4、5：19
佛光寺（照片） 4、5：20
观星台（照片） 4、5：20
孔庙（照片） 4、5：21
万里长城（照片） 4、5：21
北海（照片） 4、5：22
杜甫草堂（照片） 4、5：22
故宫（照片） 4、5：23
西安碑林（照片） 4、5：24
爨宝子碑（照片） 4、5：24
半坡遺址（照片） 4、5：25
殷墟（照片） 4、5：25
秦始皇陵（照片） 4、5：26
清东陵（照片） 4、5：26

注：以上是4、5合期集中发表的全国重点文物保护单位照片目录。

考古调查与发掘

1957年以来內蒙古自治区古代文化遺址及墓葬的发現情况簡报　內蒙古自治区文物工作队 9：5
伊金霍洛旗新庙子村附近的細石器文化遺址　汪宇平 9：14
內蒙古清水河县白泥窑子村的新石器时代遺址　汪宇平 9：10

清水河县台子梁的仰韶文化遺址　汪宇平　9:13
內蒙古札賚諾尔古墓群調査記　郑隆　9:16
1959年呼和浩特郊区美岱古城发掘簡报　內蒙古自治区文物工作队　9:20
和林格尔县土城子試掘記要　內蒙古自治区文物工作队　9:26
和林格尔县土城子古墓发掘簡介　內蒙古自治区文物工作队　9:30
辽中京城址发掘的重要收获　辽中京发掘委員会　9:34
辽中京西城外的古墓葬　內蒙古自治区文物工作队　9:40
昭烏达盟宁城县小刘仗子辽墓发掘簡报　內蒙古自治区文物工作队　9:44
昭烏达盟辽倘畔墓清理簡报　郑隆　9:50
元代集宁路遺址清理記　內蒙古自治区文物工作队　9:52
烏兰察布盟察右前旗古墓清理記　內蒙古自治区文物工作队　9:58
四川省近年来的考古发現概况　川博　11:13
四川巫山大溪新石器时代遺址发掘記略　四川长江流域文物保护委員会文物考古队　11:15
广汉中兴公社古遺址調査簡报　四川大学历史系考古学教研組　11:22
重庆井口宋墓清理簡报　重庆市博物館历史組　11:53
广州的两汉墓葬　黎金　2:47
广州东郊沙河汉墓发掘簡报　广州市文物管理委員会　2:54
广州动物园古墓群发掘簡报　广州市文物管理委員会　2:58
唐代張九齡墓发掘簡报　广东省文物管理委員会　华南师范学院历史系　6:45
潼关吊桥汉代楊氏墓群发掘簡記　陕西省文物管理委員会　1:56
楊州施桥发現了古代木船　江苏省文物工作队　6:52
丽江行　冶秋　2:36
大理訪古記　冶秋　8:46
西藏文物見聞記（四）　王毅　1:47
西藏文物見聞記（五）　王毅　3:38
藏王墓　西藏文物見聞記（六）　王毅　4.5:81
西藏文物見聞記（續完）　王毅　6:55
安阳县北楼頂山发現旧石器时代遺址　安阳县文教局　1:75
臨汝夏店发現商代文化遺址　倪自励　1:75
泰安市发現古代文物　翟所淦　1:74
徐州黃山隴发現汉代壁画墓　葛治功　1:74
郟县雅店村清理一座东汉墓　陕西考古所涇水队　1:73

考古研究

談談尖底陶器——甑（罂）　石志廉　3:10
試論郑州商代城址——隞都　安金槐　4、5:73
隞都质疑　刘启益　10:39
侯馬东周遺址鑄銅陶范花紋所見　張領　10:31
“山西侯馬东周遺址发現大批陶范”的补充材料　1:42
四川的画像磚墓及画像磚　馮汉驥　11:35
“錢树”“錢树座”和魚龙漫衍之戏　于豪亮　11:43
对于南京西善桥南朝墓磚刻竹林七賢图的管見　陈直　10:47
唐代的复面和胡部新声　武伯倫　6:42
前蜀王建墓出土的平脫漆器及銀鉛胎漆器　馮汉驥　11:46
北宋墓葬中人物雕磚的研究　周貽白　10:41

革命遺址及革命纪念建筑物

太平天国金田起义遺址　1:21
太平天国忠王府遺址　1:21
孙中山故居　孙中山故居紀念館供稿　10:5
中国共产党第一次全国代表大会会址和中国社会主义青年团中央机关旧址簡介　上海革命历史紀念館筹备处供稿　7:38
革命遺址訪問記　冶秋　4、5:36
金錢会农民起义史迹調査　浙江省文物管理委員会　1:23

革命文物

談談有关农民战爭的文物　王鏡如　史树青　7:24

莒县馬髻山出土南宋、金、元之际有关“紅袄忠义軍”的文物　山东莒县博物館　7:64
太平天国革命的偉大历史意义　牟世安　1:1
太平天国“芦墟关”卡票考　郭存孝　1:18
太平軍保护藏书家一例　秋　1:15
关于甲寅四年重刻的“太平救世歌”　馮宝琳　1:16
太平天国的刻书　張秀民　1:14
关于太平天国的几件革命文物　杜永鎮　1:10
苏州洞庭东山在廢紙中发現太平天国文献　錢　鏞　1:9
新发現的太平天国革命文物　广西僮族自治区博物館　1:8
广西宜山县白龙洞石达开詩刻跋　王克荣　7:53
浙江畲族人民歌唱太平軍攻克云和的山歌稿本介紹　浙江省文物管理委員会　1:19
在太平天国革命的故乡——广西紀念太平天国革命一百一十周年　王克荣　1:3
五十年前的革命風暴　杜永鎮　10:7
陈天华“絕命辞”中反映的民主革命思想　王可風　10:14
中国共产党誕生前夕馬克思主义在中国傳播情况簡述　王可風　7:40

博 物 馆

中国革命博物館于中国共产党四十年生日开幕为詩紀之　董必武　7:3
中国历史博物館和中国革命博物館开館　7:39
中国革命博物館巡礼　本刊記者　7:27
新穎、生动的陈列——談中国革命博物館的一組陈列　金　楓　8:67
光輝的历史　英雄的人民——参观中国人民革命軍事博物館第三次国内革命战爭館記長　人　8:62
中央自然博物館陈列展覽簡报　中央自然博物館陈列設計組　1:41
上海博物館　沈之瑜　1:38
中国人民反帝斗爭的光輝史篇——广州三元里人民抗英斗爭史料陈列簡介　林　峰　7:52
中国人民反对外国帝国主义及其走狗的光輝篇章——广西僮族自治区博物館紀念太平天国革命一百一十周年的太平天国革命陈列　王克荣　1:4
“辛亥革命历史文物展覽会”在京展出　高凤岐　10:13
南京成立太平天国历史博物館　1:7
广东花县的洪秀全紀念館　訥　1:22
紹兴秋瑾紀念館　沈定庵　10:16
安徽省博物館征购到两張明万历年賣身契　韓明祥　7:65
关瑞梧先生把珍貴文物捐贈給故宮博物院　魏松卿　2:46

铜器、银器、印章

商戉鬲　石志廉　1:42
陕西兴平、凤翔发現銅器　陕西省文物管理委員会　7:59
記四川彭县竹瓦街出土的銅器　王家祐　11:28
記錯金书鳥篆青銅器殘片銘　唐　兰　10:25
漫談战国青銅器上的画像　馬承源　10:26
对“銅龙节”一文的商榷　石志廉　1:72
陈喜壺　馬承源　2:45
关于《陈喜壺》的討論　于省吾　10:35
对《陈喜壺》一文的补充　陈邦怀　10:36
关于陈喜壺的几个問題　黃盛璋　10:36
陈喜壺补正　石志廉　10:38
关于“楚公𧠟”戈的眞伪并略論四川“巴蜀”时期的兵器　馮汉驥　11:32
內蒙古出土古代官印的新資料　李逸友　9:64
四川德阳出土的宋代銀器簡介　沈仲常　11:48

古建筑及历史纪念建筑物

汉代的石闕　陈明达　12:9
四川唐代摩崖中反映的建筑形式　辜其一　11:61
孝堂山郭氏墓石祠　罗哲文　4、5:44
褒斜道石門及其石刻　陈明达　4、5:57
房山云居寺塔和石經　林元白　4、5:62
义县奉国寺大雄殿調查报告　杜仙洲　2:5
甘南藏族寺院建筑　史　理　3:49

明代上海的三个叠山家和他們的作品 陈从周 7:56
临汝白云寺 古代建筑修整所 2:17
內蒙古呼和浩特市的两座塔 朱希元 9:62
記江西分宜万年桥 陈柏泉 2:22

石窟、雕塑

关于广元千佛崖造像的創始时代問題 史岩 2:24
广元千佛崖簡介 溫庭寬 12:31
宁夏須弥山圓光寺石窟 朱希元 2:27
河南省几处石窟簡介 古代建筑修整所 2:31
甘肃庆阳、鎮原等县发現三处石窟 陈賢儒 2:35
內蒙古巴林左旗前后昭庙的辽代石窟 李逸友 12:38
宝嚴寺明代石窟 楊烈 12:41
訪古代雕塑——晋祠、平遙、龙門 傅天仇 12:24
安邑县杜村出土的西汉石虎 山西省博物館 12:48
石刻双獅和犀牛 何正璜 12:48
北魏正光六年張宝珠等造像 山东省博物館 12:52
介紹两件北朝道教石造像 石夫 12:54
东魏武定二年路文助造像 山东省博物館 12:53
梁大同元年造釋迦石像 丁文光 12:50
唐开元十年石雕天尊像 山西省博物館 12:56
唐楊思勗墓的两件石雕像 楊宗荣 12:59
唐貼金画彩石刻造象 程学华 7:63

碑刻、法帖

西安碑林簡史 武伯倫 8:17
碑帖中的文学史資料 启功 8:26
石刻杂談 岑斋 8:40
談西岳华山庙碑的三本宋拓 馬子云 8:31
从"荀岳""左棐"两墓志中得到的晋陵綫索和其他 蔣若是 10:49
乾陵《述圣記》碑和它的現存文字 賀梓城 3:33
西夏护国寺感应塔碑介紹 罗福頤 4、5:71
重建礼拜寺記碑跋 孙貫文 8:36
北京牛街礼拜寺西方阿拉伯文的古刻 懿恭 10:53
龙門造像目录 清·陆蔚庭稿本 4、5:83
雁塔題名帖介紹 罗福頤 8:23
郁孤台帖和凤墅帖 徐森玉 8:7
澄清堂帖考 容庚 8:11

书法

讀鮮于樞大字詩贊眞迹卷 潘伯鷹 10:55

版本、墨迹

明清笔記稗乘所見录 謝国楨 3:1
野史过目偶录 老外 3:11
記最近所見几部珍本戏曲小說 王树偉 3:8
談赵明誠金石录的版本問題 冀叔英 3:20
清代涇县翟氏的泥活字印本 張秀民 3:30
从书簡談到詩箋 張铁弦 1:34
略談甘薯和《甘薯录》 王家琦 3:27
略談番薯和薯蓣 夏鼐 8:58
关于甘薯和《金薯傳习录》 吳德鐸 8:60
《略談番薯和薯蓣》等二文讀后 王家琦 8:61
讀书偶記——关于"番薯"的来源—— 秋 8:59
唐写本說苑反质篇讀后記 婁云 3:18
广东揭阳明墓发現"蔡伯喈"戏曲抄本 林曦 1:54
清代学者的书簡 沈文倬 10:61
試談蒲松齡詞手稿 王宏鈞 3:22
郑燮的一份手稿 楊第 3:25
《关于郑燮的一份手稿》釋文的商榷 李圣傳 10:66
記魯迅先生手繪的两幅土偶图 馮宝琳 10:22

绘画

一幅宋代繪画——紡車图 天秀 2:44

試論顧愷之的繪画	唐 兰	6:7
李思訓父子	金維諾	6:13
虢国夫人游春图	張安治	12:67
李公麟的繪画	肖 七	6:19
王詵	王树村	6:16
大米和小米	朱家溍	6:21
倪云林和他的几幅作品	田 木	6:25
王紱和他的几幅作品	穆益勤	6:28
徐渭生平与其繪画成就	李 松	6:30
明遺民画家八大山人	郭味蕖	6:35
古画"月明楼"簡介	塞·文都素	9:63
故宮博物院紀念古代十大画家展覽簡目	位 育	6:38
郑成功和他的画像	楊宗荣	7:50

古代科学技术

候風仪	張德鈞	2:23

陶瓷窑址

寿州瓷窑址調查記略	胡悦謙	12:

地方志

北京琉璃厂史話杂綴	老 外	1:26
讀《琉璃厂小志稿》	老 外	3:17

考古常识

新石器时代考古学常識（六）	佟柱臣	1:67
新石器时代考古学常識（七）	佟柱臣	2:63

人物纪念

联系实际 学习魯迅	茅 盾	10:18
忆西諦先生	吳 岩	11:1
悼念郑振鐸同志逝世三周年	冶 秋	11:4

封面、封底

封面:	圣庫收据	1
	辽宁省义县奉国寺大雄宝殿全景	2
	西安西郊中堡村唐墓出土三彩硯	3
	井崗山革命遺址——茨坪	4、5
	宋人摹顧愷之洛神賦图第二卷	6
	中国共产党第一次全国代表大会会址（内景）	7
	雁塔題名帖（第九卷）	8
	和林格尔县土城子古墓出土鸚鵡罍	9
	上海市香山路孙中山故居	10
	四川彭县竹瓦街出土兽面紋罍	11
	陕西咸阳出土的石獅	12
封底:	广甸（油画）	1
	韓希孟刺綉宋元名迹册——鶉鳥、华谿漁隐	2
	《新刻出像京本忠义水滸傳》插画（时迁盜甲）	3
	中国社会主义青年团中央机关旧址	7
	大理三塔	8
	內蒙古呼和浩特市五塔寺之小塔	9
	广东省广州市黃花崗七十二烈士墓	10
	四川成都市武侯祠	11
	河南省登封县太室闕	12

目　录

一九六一年第十二期（总第一三四号）

汉代的石闕……………………………………………………………………陈明达（9）
訪古代雕塑——晋祠、平遙、龙門…………………………………………傅天仇（24）
广元千佛崖簡介…………………………………………………………溫庭寬（31）
內蒙古巴林左旗前后昭庙的辽代石窟……………………………………李逸友（38）
宝嚴寺明代石窟…………………………………………………………楊　烈（41）

博物館藏品

安邑县杜村出土的西汉石虎………………………………………山西省博物館（48）
石刻双獅和犀牛……………………………………………………………何正璜（48）
梁中大同元年造释迦石像…………………………………………………丁文光（50）
北魏正光六年張宝珠等造像………………………………………山东省博物館（52）
东魏武定二年路文助造像…………………………………………山东省博物館（53）
介紹两件北朝道教石造像……………………………………………………石　夫（54）
唐开元七年石雕天尊像……………………………………………山西省博物館（56）
唐楊思勗墓的两件石雕像…………………………………………………楊宗荣（59）

•　　　•　　　•

寿州瓷窑址調查記略………………………………………………………胡悅謙（60）
虢国夫人游春图……………………………………………………………張安治（67）

•　　　•　　　•

本刊1961年1—12期目录索引…………………………………………………（69）

封面：陝西省咸阳出土的石獅

封底：河南省登封县太宝闕

文物

（月刊）

第12期

（总134号）

1961年12月

編輯者　文物編輯委員会
北京朝阳門大街文化部內
电話4—5561轉073

出版者　文物出版社
总发行处　北京市邮局
訂购处　全国各地邮电局
代訂代售处　全国各地新华书店

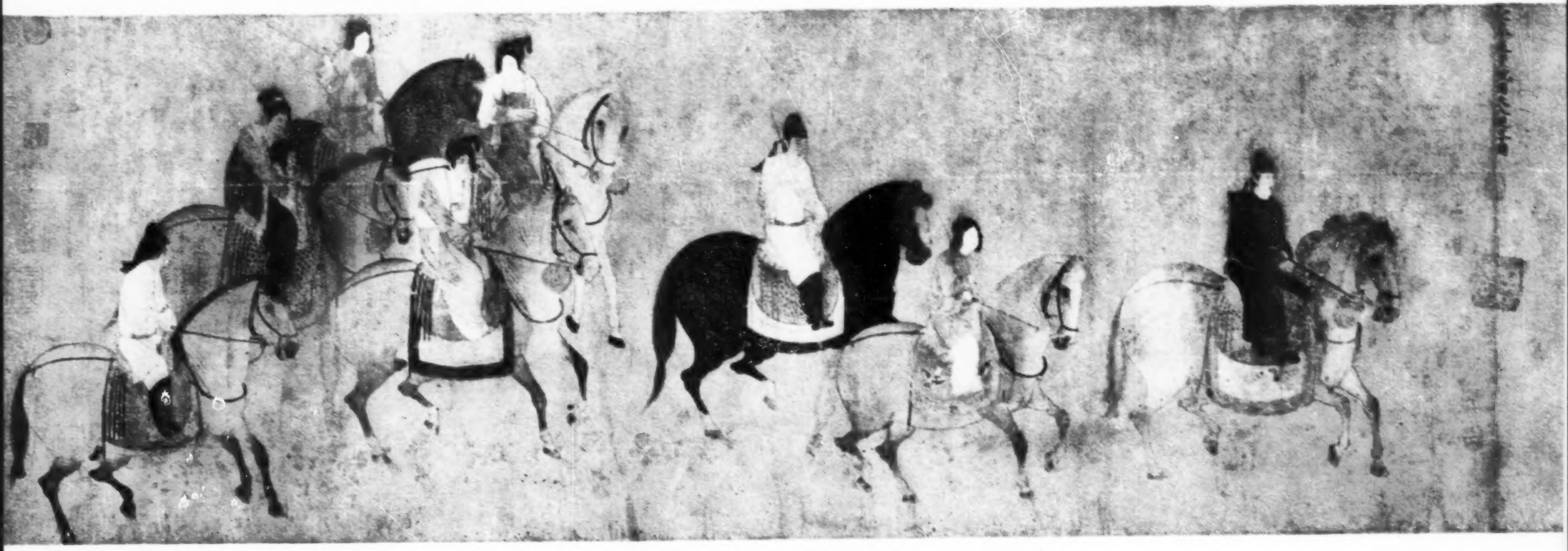
定价每册0.50元

预定价目
三个月三期　1.50元
半年六期　3.00元
全年十二期　6.00元
平邮在內挂号费另加

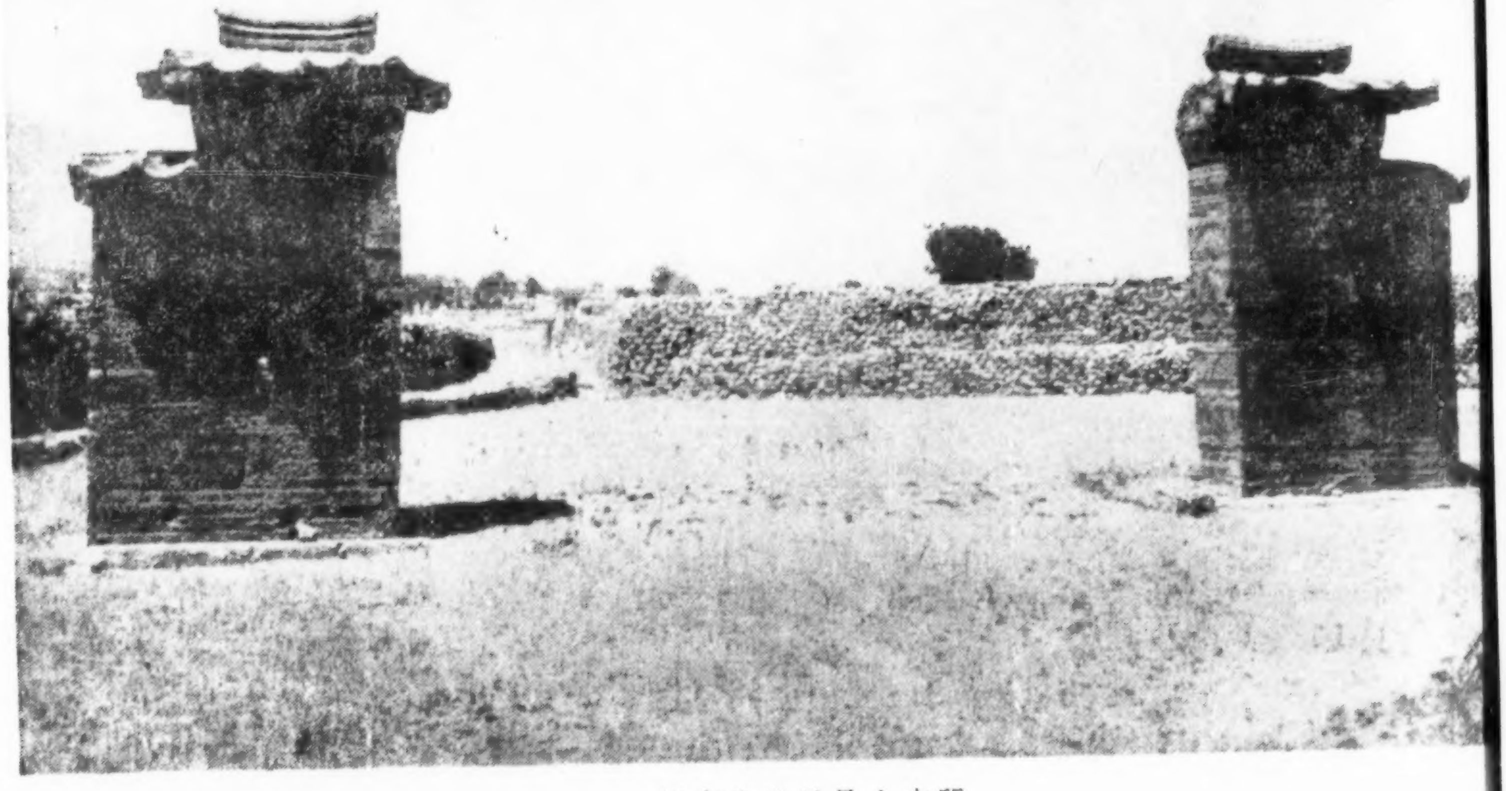
北京新华印刷厂印刷

北京市邮局新聞稿件另寄暨付許可证第22号

本刊代号2—27



宋徽宗赵佶摹張萱虢国夫人游春图　（文見67頁）



河南省登封県太室闕